

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET
TEKSTILNI I MODNI DIZAJN

DIPLOMSKI RAD

***TRIJDNI BALET* OSKARA SCHLEMMERA KAO INSPIRACIJA ZA KREIRANJE
MASKI**

LUIZA SERBLIN

Zagreb, rujan 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET
TEKSTILNI I MODNI DIZAJN
KOSTIMOGRAFIJA

DIPLOMSKI RAD
***TRIJDNI BALET* OSKARA SCHLEMMERA KAO INSPIRACIJA ZA KREIRANJE**
MASKI

Mentor: red. prof. art. Snježana Vego

Student: Luiza Serblin

Neposredni voditelj: doc. dr. art. Ivana Bakal

10797/TMD-K.

Zagreb, rujan 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

TEKSTILNO – TEHNOLOŠKI FAKULTET

Zavod za dizajn tekstila i odjeće

DIPLOMSKI RAD

Pristupnik: **Luiza Serblin 10797/TMD-K.**

Studij: **Tekstilni i modni dizajn**

Smjer: **Kostimografija**

Broj stranica: **57**

Broj slika: **30**

Broj literaturnih izvora: **23**

Broj likovnih ostvarenja: **15**

Broj realiziranih modela: **3**

Članovi povjerenstva: ak. slik. Snježana Vego, red. prof. art.

dr. art. Ivana Bakal, vanjski suradnik (doc.)

ak. slik. graf. Marin Sovar, predavač

dr. sc. Martinia Ira Glogar, izv. prof.

II SAŽETAK

Od svojih početaka u antičkoj Grčkoj sve do danas, scenska se umjetnost kontinuirano razvijala, ali uvijek je zagovarala hijerarhijske vrijednosti. Na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće dolazi do preokreta i nastanka prve avangarde koja ruši sve dotadašnje kazališne konvencije i konvencije prisutne u svijetu umjetnosti u širem smislu. Jedan od značajnijih predstavnika tog razdoblja upravo je bio Oskar Schlemmer koji je svojim *Trijadnim baletom* značajno doprinio razvoju moderne kostimografije u svijetu scenskih umjetnosti. Izgled kostima i maski *Trijadnog baleta* temeljio se na jednostavnim, geometrijskim likovima koji su svojom skulpturalnošću onemogućavali fluidnost pokreta te tako preobražavali plesača/performera u lutku/marionetu. Teorijski je dio ovog rada posvećen povijesnoj analizi razvoja europske scenske umjetnosti, maske i kostima od antičke Grčke do zatvaranja škole Bauhausa. U praktičnom sam dijelu, inspirirana Schlemmerovim inovativnim pristupom odnosu tijela i prostora te korištenjem bazičnih geometrijskih oblika i boja, odlučila realizirati tri različite maske bazirane na tri pojedinačna čina/akta *Trijadnog baleta*.

Ključne riječi: maska, scenska umjetnost, Oskar Schlemmer, *Trijadni balet*, Bauhaus

II SUMMARY

From their early beginnings in ancient Greece all the way to the present, performing arts have been continually developing but have always maintained a hierarchical structure. The big turnaround happened at the transition from the 19th to the 20th century with the appearance of the first avant-garde movement which broke all former theatrical and artistic conventions. One of the most prominent representatives of the period was Oskar Schlemmer, whose *Triadic ballet* significantly influenced the development of modern theatrical costume design. The appearance of costumes and masks worn in the *Triadic ballet* was based on simple geometric shapes, which hindered fluid movements with its sculptural design and therefore transformed dancers/performers into puppets/marionettes. The literary part of this thesis analyses the history of European performing art as well as mask and costume design development from ancient Greece up until the closure of the Bauhaus art school. Inspired by Schlemmer's innovative approach to the relation of body to space as well as the use of basic geometric shapes and colours, I decided to create three masks based on the three individual acts of the *Triadic ballet* as the experimental part of my thesis.

Key words: mask, performing art, Oskar Schlemmer, *Triadic ballet*, Bauhaus

III SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. RAZVOJ EUROPSKOG TEATRA, MASKI I KOSTIMA OD ANTIČKE GRČKE DO KRAJA 19. STOLJEĆA.....	2
2.1 Antički grčki teatar	2
2.1.1 Arhitektura/scenografija, maske i kostimografija antičkog grčkog teatra	5
2.2 Antički rimski teatar.....	9
2.2.1 Arhitektura/scenografija, maske i kostimografija antičkog rimskog teatra ...	10
2.3 Teatar srednjeg vijeka	12
2.4 Renesansni teatar	14
2.4.1 Arhitektura/scenografija, maske i kostimografija renesansnog teatra	16
2.5 Teatar od 17. do kraja 19. stoljeća – nestanak maske.....	20
3. NOVI TEATAR I UMJETNOST 20. STOLJEĆA – PONOVI POVRATAK MASKE .	26
3.1 Bauhaus i njegova scenska radionica.....	33
3.1.1 <i>Trijadni balet</i> Oskara Schlemmera	36
4. PRAKTIČNI DIO – IDEJA RADA I IZRADA ILUSTRACIJA	42
4. 1 Prikaz ilustracija maski	43
4. 2 Proces realizacije	47
4.3 Prikaz realiziranih maski	50
5. ZAKLJUČAK	54
6. LITERATURA	55
7. POPIS SLIKOVNIH IZVORA	57

1. UVOD

Teatar na samom početku svog utemeljenja u antičkoj Grčkoj prisvaja masku kao jedan od značajnih scenskih elemenata bez kojeg je izvedba nezamisliva. Od tada povijest maske, u razdobljima u kojima je više ili manje prisutna, teče relativno jednolično. Naime, maska je uvijek imala mimetičku ulogu, prisvajala je oblik ljudskog lica, naglašavajući pojedine dijelove koji su u nekim slučajevima dovedeni čak do groteske. Njezin je ključni zadatak bio prikrivanje identiteta glumaca i prenošenje ključnih informacija o ulozi koju on predstavlja – o kojem je liku riječ, kako će se on ponašati, njegov društveni i psihološki okvir.

Drukčiji, novi pristup maski uspostavlja se tek početkom 20. stoljeća – tada maska gubi svoju prethodnu svrhu definiranja određene uloge te skoro u potpunosti negira ljudskost lica. Za stvaranje „novog“, dehumaniziranog lica koristi jednostavne geometrijske forme poput sfere, valjka i stošca, često korištene i kao temeljni likovni elementi u tadašnjim avangardnim pravcima/pokretima i u novonastaloj školi Bauhausa. Upravo jedno od značajnih scenskih djela na kojem možemo vidjeti taj preokret je *Trijadni balet* Oskara Schlemmera čije su karakteristike bile skulpturalnost, stilizacija i geometrizacija oblika. Njegov je cilj bio pretvaranje izvođača u marionetu, kako koreografijom i kostimima, tako i pomoću maske.

Upravo je Schlemmerov inovativni način pristupanja odnosu tijela i prostora te njegova eksperimentalnost u kreiranju novih formi maski koje nose sasvim drugu ulogu od one povijesne, potaknulo realizaciju ovog rada. Njime želim prikazati tijek razvoja maski od njihovih početaka do modernog doba kroz prizmu scenske umjetnosti te, na koncu, kreirati maske lišene uloga/lica, vlastitu reinterpretaciju *Trijadnog baleta*.

2. RAZVOJ EUROPSKOG TEATRA, MASKI I KOSTIMA OD ANTIČKE GRČKE DO KRAJA 19. STOLJEĆA

2.1 Antički grčki teatar

Starogrčko se kazalište započelo razvijati u razdoblju koje je približno trajalo od 550.g.pr.n.e. do 220.g.pr.n.e., sa središtem u gradu-državi Ateni, a tadašnji mitski pogled na svijet predstavljao je osnovu za razvoj, danas dobro poznatih, antičkih književnih oblika. „Kazalište je u Ateni institucionalizirano kao dio festivala u čast grčkog boga Dioniza. Iz Atene su se Dionizijske svečanosti proširile u brojne grčke kolonije i gradove njezinih saveznika kako bi se promovirao zajednički kulturni identitet” (D. Crnojević-Carić, 2014: 15). „Izvedba u okviru kulta služi potvrđivanju njihova kolektivnog identiteta kao potomka jednog od predaka, kao pripadnika zajednice koja potječe od njega” (E. Fischer-Lichte, 2010: 24). Kult boga Dioniza, boga vina, pijanstva, vegetacije i žena, u relativno se kratkom roku proširio cijelom Grčkom te su se svakog proljeća počele priređivati svečanosti u njegovu čast, tzv. Dionizije. Svečanosti su se sastojale od cjelonoćnog bdijenja popraćenog zbornim lirskim pjesmama zvanim ditiramb, plesom, hranom i ritualima koji su obilježavali ponovno rođenje boga Dioniza. Upravo se u tim godišnjim svečanostima mogu nazrijeti početci nastanka grčke tragedije i komedije.

„Prva vijest koju imamo o nekoj izvedbi tragedije odnosi se na gradske dionizije održane 534.g.pr.n.e. Kao pobjednik tragičkog *agona*¹ navodi se Tespis, koji se u antici često spominje kao 'izumitelj' tragedije” (E. Fischer-Lichte, 2010: 24). Smatra se da je upravo Tespis započeo izvoditi predstave s jednim glumcem (u početku je on bio prvi glumac) i *korom*,² a već kroz 5.st.pr.n.e. takve izvedbe zadobivaju u Ateni svoj organizirani oblik i postaju natjecanja u trajanju od četiri dana za vrijeme dionizija. Grčka se tragedija u početku sastojala od recitiranih dijaloga, ali su prevladavale korske pjesme koje su često bile popraćene glazbom i plesom te su služile kao svojevrsan religiozni čin. pisci tragedija su i istovremeno bili i redatelji predstave, skladatelji glazbe, te su također osmišljavali ili odobraval i maske i kostime. S vremenom je kor sve više gubio na

¹ „(prema grč. *agon*, natjecanje)

U antičkoj Grčkoj svake su se godine održavala sportska i umjetnička natjecanja. Postojao je *agon* korova, dramatičara (510.pr.n.e.) i glumaca (450-420.pr.n.e)” (P. Pavis, 2004: 21)

² „(pema grč. *choros* i lat. *chorus*, plesačka i pjevačka družina, vjerska svetkovina)

Termin zajednički glazbi i kazalištu. Od doba starogrčkog kazališta, kor je homogena skupina plesača, pjevača i recitatora koji počinju govoriti kolektivno radi komentiranja radnje u koju su uključeni na različite načine” (P. Pavis, 2004: 21)

važnosti zbog jačanja narativnog karaktera pjesme – postupno su se glazbeni/pjevani dijelovi tragedije sužavali i stvarali mjesta za dijaloge koji su omogućavali pojavu dramskog sukoba i dubljeg zapleta radnje. Nakon što je postala uobičajena praksa da se sve tragedije sastoje od jednog glumca i kora, Eshil uvodi drugog glumca, a nakon njega, Sofoklo uvodi i trećeg. Međutim, to se samo odnosi na broj glumaca koji može istovremeno biti na sceni, a svaki je glumac mogao glumiti i po nekoliko uloga za trajanje jedne izvedbe. Glumci su zasnivali vlastita udruženja koja su im omogućavala brojna prava i relativno povlašten status. „Držalo se da je svrha njihova poziva bila sveta; oni su bili svojevrсни kanali boga Dioniza, njegovali su njegov kult, a pripremali su izvedbe i drugim bogovima u čast” (D. Crnojević-Carić, 2014: 43).

Od najmanje nekoliko stotina tragedija izvedenih tijekom 5. i 6.pr.n.e., danas je sačuvano tek tridesetak.³ Veliku popularnost stekle su Eshilove, Sofoklove i Euripidove tragedije, kao i sami autori. „Eshil je građu za svoje tragedije preuzimao iz mitova, odnosno iz Homerovih epova i korske lirike. U tragedijama postavlja pitanja o odnosu čovjeka i bogova, država i pojedinca, sudbine i slobode” (D. Crnojević-Carić, 2014: 71). Zaslužan je, kao što je prethodno spomenuto, za uvođenje drugog glumca na scenu, redukciju uloge kora što je dovodilo do širenja dijaloga, obogatio je konstrukciju zapleta te pomoću raznih scenskih pomagala i mehanizama bio je u mogućnosti učiniti izvedbe spektakularnima po mjerilu antičke publike.⁴ Nakon Eshila djelovao je Sofoklo koji uvodi trećeg glumca i druge značajne inovacije. U njegovim je djelima dramska radnja zamršenija nego kod Eshila, a radnju ne pokreće izravno božanstvo, već slobodna ljudska volja i djelomično sudbina.⁵ Stil pisanja njegovih tragedija je uzvišen te često postavlja vrlo kontrastne uloge na scenu, s jedne strane slabiće, s druge strane snažne junake. Za vrijeme njegova života, a i kasnije bio je vrlo popularan i voljen tragički pjesnik, za razliku od Euripida, čija su djela bila prihvaćena tek dugo nakon njegove smrti. Euripidove tragedije bile su refleksija tadašnje krize polisa s čime se Atenjani nisu mogli/htjeli suočiti te je to dovodilo do nezadovoljstva spram njegovih izvedbi. Još neke od karakteristika koje su Euripida činile nepoželjnim pjesnikom je to što je u prvi plan postavljao uloge potisnutih skupina, poput žena i robova. Njegovi su junaci bili svakodnevni ljudi, lišeni uzvišenosti. „Euripidov je jezik bio blizak svakodnevnom, na određenoj je razini pristupačan pa se često pretpostavlja kako se zahvaljujući

³ Usp. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Tragedija;
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=61974> (17.08.2019.)

⁴ Usp. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Eshil;
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=18358> (17.08.2019.)

⁵ Usp. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Sofoklo;
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=56979> (17.08.2019.)

Euripidovim intervencijama razvio tzv. 'moderan dramski jezik'. Njegov se utjecaj očituje i u razvoju komedije te drame srednjeg vijeka, kao i novije drame" (D. Crnojević-Carić, 2014: 77).

Druga dramska vrsta, nastala istovremeno kada i tragedija je komedija koja je prolazila kroz nekoliko faza od kojih prva je tzv. stara atička komedija. Za razliku od tragedije koja je ozbiljnog, uzvišenog tona te se bavi različitim pitanjima i proturječjima ljudske sudbine, komedija je šaljivog ili podrugljivog tona, a obilježavaju je fantastični zapleti, duhovito komentiranje, ismijavanje suvremenika i satira. Elementi komedije bili su vrlo slični onima tragedije, također s dugim korskim dijelovima koji se s vremenom gube te ih zamjenjuju dijalozi. Likovi komedije podijeljeni u tri skupine; prva od njih je skupina razmetljivaca (u tu kategoriju ubrajaju se osobe visokog socijalnog statusa, npr. političari), druga su lakrdijaši (lukavi seljak), a treća laskavci. Najznačajniji predstavnici atičke komedije su Aristofan, Kratin i Eupold. Međutim, smatra se da je Aristofan najznačajniji predstavnik starogrčke komedije općenito. „Kritika aktualnih zbivanja u njegovim komedijama ima uglavnom fantastični karakter: najčešće se ostvaruju neki nemogući plan izmjene društvene stvarnosti, a satira se izlaže u obliku utopije pa nevjerojatnost radnje stvara izrazito jak komički dojam" (D. Crnojević-Carić, 2014: 105).

Prema kraju 5.st.pr.n.e. stara atička komedija posve se preoblikovala, kako zbog gospodarskih, tako i zbog političkih razloga i početka cenzuriranja određene tematike (većinom političkog karaktera). „Ograničavanje slobode govora značilo je i kraj stare atičke komedije, što se poklapa s opadanjem moći atenskog polisa i konačnim porazom u Peloponeškom ratu" (D. Crnojević-Carić, 2014: 97). Slijedi razvoj srednje atičke komedije koja ne odustaje od političkih tema ali im, u usporedbi sa starom atičkom komedijom, pristupa ublaženo. Ironiziranje državne politike i političara je bilo strogo zabranjeno pa su komičari prebacili fokus na ostale značajne pojedince polisa, kao što su to bili filozofi. Kasnije se srednje atička komedija razvija u novu atičku komediju, koja se u potpunosti odmiče od državne, političke tematike te se okreće prema malograđanskim, obiteljskim te ljubavnim motivima i temama. Glavni predstavnik novonastale komedije je Menadar, čije će komedije kasnije u Rimu biti prerađene i nazvane *Palijatama*, a ona će naknadno snažno utjecati na razvoj europske komedije i književnike poput Molièrea. Antički grčki teatar nije samo reprezentirao ritualnu svečanost i naklonost božanstvima, već je bio i mjesto javne rasprave te manifestacije moći polisa. Kroz višestoljetnu kazališnu tradiciju, Grčka je došla do mnogih značajnih inovacija u svijetu dramaturgije i kazališta te su na tim dometima kasnija rimska i novovjekovna europska kazališta počela graditi temelje vlastite dramske i scenske umjetnosti.

2.1.1 Arhitektura/scenografija, maske i kostimografija antičkog grčkog teatra

Na samom početku izgled starogrčkog kazališta bazirao se na jednostavnom kružnom prostoru, tzv. *orkestri* u čijem se središtu nalazio žrtvenik (*timel*). Glumci su igrali na prostoru oko timela, a oko njih se smještao zbor (*kor*). „Gledatelji su prvotno stajali sa strane orkestre, no uskoro su se počeli smještati po okolnim brežuljcima. Tamo su se počela graditi i sjedala, u početku drvena, a kasnije kamena te je tako nastalo polukružno gledalište ili *theatron*” (D. Crnojević-Carić, 2014: 52).

Prostor se iz prvobitnog, jednostavnog kružnog oblika naknadno raščlanjuje na tri dijela; *orkestru* (pozornica), *skenu* (prostor iza pozornice) i *theatron* (gledalište). Kasnije orkestra gubi oblik punog kruga i zadobiva izgled potkove. *Skena*, koja je u početku postojala kao vrsta garderobe u obliku šatora, evoluirala je u drvenu montažnu građevinu pa na koncu, kada su se po čitavoj Grčkoj počela graditi reprezentativna kazališta, u kamenu jednokatnicu te istovremeno služila kao stalna scenografija. Osim nove stalne scenografije, dodani su i nizovi stupova između koji se montiraju dekoracije, dok se za različite scenske efekte osmišljavaju mehanički strojevi, smješteni na krovu ali i na drugim mjestima u teatru. Primjeri za to su tzv. *mechane* – dizalice na principu užadi, *ekiklema* – pokretni podiji na kotačima i dr.

Kao što se scenografija i arhitektura antičkog grčkog teatra postupno razvijala, širila i usavršavala te snažno utjecala na daljnji razvoj teatra i povijesne i suvremene umjetnosti, tako su maske i maskiranje evoluirale iz jednostavnih, priprostih oblika sve do grčkih antičkih maski koje danas prepoznajemo i koje su bile korištene bezbroj puta kao temelj ili inspiracija mnogih umjetnika. Početak korištenja maski u antičkoj Grčkoj datira istovremeno s proslavama priređenima u ime boga Dioniza. Sljedbenici kulta su prikazali vlastitog boga tako što su izradili i nosili njegovu masku koja je idealizirala njegove crte lica. „Vjerojatno iz razloga što je on, kao bog opsjene i magije, pokazivao u vrlo različitim oblicima i pod raznim vanjštinama; a zatim, postoji velika sličnost između njegove božanske biti i njegova karaktera snažno povezanog s biljem i drvećem, čiji je prirodni izraz i odjek bila upravo maska” (G. Lefort, P. Lefort, 2010: 32).

„Maske iz ovog razdoblja najčešće su bile samo prikaz lica obojen talogom mladog vina, s dugačkom bradom izrađenom od lisnatoga granja; podloga je često bila tek tamni sloj sadre ili gipsa, crvene ili crne boje, ali maska je već tada morala sakrivati lice svoga nositelja pred neiniciranim i 'kvalificirati' ga kao predstavnika ili poslanika nadnaravnog svijeta” (G. Lefort, P. Lefort, 2010: 33).

Upravo je takvu masku, 534.g.pr.n.e., koja je zapravo više nalikovala na način šminkanja negoli maskiranja, preuzeo grčki glumac, redatelj i pisac Tespis za vlastite izvedbe. Tako su se maske, koje su do tada bile prvobitno korištene za idealiziranje i štovanje kulta boga Dioniza, počele redovito koristiti na sceni, za što je bio zaslužan Tespis. Tako je došlo do rađanja scenske maske koja se s vremenom sve više prilagođavala scenskoj umjetnosti i glumcima. Kako bi promjena uloga/maske tokom izvedbe bila što učinkovitija i brža započele su se izrađivati čvrste maske koje su mogle biti korištene više puta, a ne samo jednom kao što je do tada bila praksa. Prve su takve maske bile izrađene od nebojanog pamučnog platna ili kože te nisu bile oslikane, međutim, s vremenom su se usavršavale kako bi mogle prikazati širi spektar uloga.

„Prije svega, uvedene su maske žena: glumci su uvijek bili muškarci, pa se trebalo moći maskirati za igranje ženske uloge. Tada je atenski slikar Eumares došao na ideju da oponašajući Egipćane sustavno sva ženska lica oboji u bijelo. Nadahnut ovim opažanjem, Tespis je usvojio boju vinskog taloga za muške scenske maske a olovno bijelilo za likove žena” (G. Lefort, P. Lefort, 2010: 34). Kasnije su se maske počele izrađivati nekom vrstom kaširanja i izlivanja gipsa na koji su bivale aplicirane vlasulja i brada od prirodnih vlakana, a Euripid je, osim bijele i crne, naknadno dodao još boja pomoću kojih su se maske oslikavale. Kosa izrađena od prirodnih vlakana bojala se u smeđe, usta i šarenica oka u crveno, a obrve, kapci i zjenica crno. „U to su doba na maskama bile znatno povećane očne duplje kao i usna šupljina koja je, osim toga, bila opremljena svojevrsnim mehanizmom koji je glumčev glas oblikovao na čudan i svakako neprirodan način pa se činilo kao da dolazi iz nekog suvremenog zvučnika” (S. Prosperov-Novak, 2014: 42). Scenske su maske imale određena obilježja vezana uz dob, stalež, karakter lika te bi se izmjenom unutarnjeg stanja glumca mijenjala i sama maska. Kutovi usta okrenuti prema gore predstavljali su osmijeh, tj. veselje, a okrenuti prema dolje tugu. Međutim, u kasnijem razdoblju osmijeh na maski više se ne upotrebljava, već umjetnik/stvaratelj maski uspijeva prikazati raspon različitih emocija na mirnome licu pomoću detalja kao što su to primjerice bore na čelu (većim dijelom znak bijesa) ili promjenom kuta prema kojem su kapci/očne šupljine pozicionirani i sl. Kao što je već spomenuto, osim za komuniciranje različitih stanja raspoloženja, maske su služile i za prikazivanje različitih dobni, spolnih i društvenih kategorija, a te su kategorije bile različito prikazane kroz tragediju i komediju.



Sl. 1. Ženska maska i maska sluga, 1. st.pr.n.e., Grčka

U knjizi *Maska* autora Pierre i Geneviève Leforta nalazimo ulomak koji ukratko opisuje izgled maski prema grčkom retoričaru i gramatičaru Julije Poluksu. Prema njemu zabilježeno je 28 različitih, tzv. tipičnih ili tipskih maski, korištenih za tragediju, od kojih je 6 maski staraca, 8 mladića, 8 žena i 6 maski slugu. Svaka od ovih vrsta maske podijeljena na više podvrsta koje predstavljaju različite dobne skupine ili karakterne kvalitete maske/lika. Maska staraca dijeli se na 6 podvrsta od koji prva predstavlja „obrijanog” – starac sa zalijepljenom kovrčavom kosom uz glavu i čelo, druga je „bijeli” – sijedi starac od 60 godina, treća je „prosijedi čovjek” – prosijedi starac koji ima između 40 i 50 godina, četvrta „smeđi čovjek” – lik od 40 ili više godina, smeđe puti i kovrčave kose, peta je „plavokosi” - mlad i lijep junak sa kovrčavom plavom kosom, te na koncu šesta podvrsta maski staraca je „svjetliji čovjek” – bljeđe puti, a zbog toga možda i boležljiv. Svih 8 maski mladića je bez brade, a prva vrsta označava tzv. „kreplosni” – mladić između 18 i 20 godina sa smeđom kosom, drugi je „kovrčavi” – ponosit mladić plave kose, treći je vrlo sličan prethodnom samo nešto mlađi, četvrti je „profinjeni” – lik plave kose s uvojcima, peti „odvratni” – mladi junak koji se unesrećio, blijede puti, šesti je također vrlo sličan prijašnjem, sedmi je „blijedi” – boležljive puti, te osmi „skoro blijedi” – blijede puti ili zbog bolesti ili zbog zaljubljenosti. Prva ženska maska naziva se „blijeda žena obješene kose” prikazuje ženskog lika koji izražava vlastitu duševnu bol, druga maska, tzv. „blijeda ošišana kosa” je žena neposredno prije vjenčanja, treća je „mlada novoošišana žena”, četvrta se sastoji od dvije maske pod nazivom „dvije mlađe ošišane žene obrijane glave” koje su ošišane u znak žalosti te zadnja maska koja prikazuje vrlo mladu djevojku, tzv. „djevojčica”. Maska sluga imale je kratko odrezanu kosu ili sakrivenu pod kožnatom kapom te se na njoj očitovale barbarsko podrijetlo sluga.⁶

⁶ Usp. G. Lefort; P. Lefort, 2010: 36-37

Osim navedenih vrsta tipskih maski koje su bile širom prihvaćene, postojale su još i atipične ili individualne maske - pod njih su se ubrajale maske bogova, heroja, božanstva i personificiranih čudovišta, a bile su podjednako često korištene kao i tipične maske.

Dok se tragedija koristila s 28 različitih maski, komedija je imala nešto širi opus od 44 maske od koji je 9 maski staraca, 11 mladića, 7 slugu i 17 žena. „Bila je prikazana cijela društvena ljestvica, a da bi se ovi brojni tipovi razlikovali i da bi ih se moglo prepoznati, pazilo se na mnoge detalje, naročito na frizuru, usta i bore” (G. Lefort, P. Lefort, 2010: 38). Maske su često nosile znak nekog zanimanja, a boja kose je označavala dob lika. Također je upotrebljavana tehnika preuveličavanja i naglašavanja tjelesnih osobina ili mana kako bi se postigla šira raznolikost. Tako je izrada maski postala pravi zanat koji je iziskivao široko znanje i virtuoznost u prikazivanju različitosti tipova likova, kako na fizičkoj, tako i na psihološkoj i društvenoj bazi. Dok su maske bilo pomalo grotesknog izgleda zbog specifičnog načina preuveličavanja fizioloških osobina ljudskog lica, kostimi korišteni za izvedbu tragedija i komedija sastojali su se od stilizirane svakodnevne odjeće. „Glavno je odijelo bilo *hiton*, tunika do stopala dugih rukava, ukrašena raznim bojama s pojasom na grudima. Pored njega koristila se i *hlamida*, kratki plašt koji se nosio preko lijevog ramena i *himation*, dugi plašt koji se nosio preko desnog ramena” (D. Crnojević-Carić, 2014: 41). Simbolizam je bio snažno prisutan kroz boje i specifične oznake nošene od glumaca; tako je primjerice bilo konvencionalno prihvaćeno da vladari na sceni nose grimiznu boju, junaci se kite krunom na glavi, satiri nose falus prikačen oko struka itd. Na nogama su glumci tragedija nosili visoke cipele, tzv. *koturne*, dok su glumci komedija nosili niske cipele tankih đonova, tzv. *soccus*.

Tako su maske i kostimi zajedno tvorili kompletne scenske likove pune simbolizma i detalja koji su, u početnoj fazi nastanka grčkog teatra, bili dio ritualnih svečanosti te inscenirali mitske prizore, a kasnije su se ti nadnaravni motivi spojili sa svjetovnim i demokratskim problemima i pitanjima koji bi na koncu preobrazili kazalište, ne samo u mjesto s umjetničkim vrlinama, već i u mjesto javne rasprave koje je bilo sastavni dio života polisa.

2.2 Antički rimski teatar

Rimsko je kazalište izgradilo vlastite temelje na ostacima antičke grčke tradicije, a njegova se povijest može podijeliti na četiri razdoblja; prvo ili uvodno razdoblje, drugo ili arhaisko razdoblje, treće razdoblje ili zlatni vijek te četvrto razdoblje ili srebrni vijek. Prvo je razdoblje rimske kulture trajalo sve do 240.g.pr.n.e., kada i započinje razvoj rimske književnosti, dok je prije toga postojalo prvenstveno anonimno i narodno stvaralaštvom kreirano za ritualne svrhe, no postojale su i neke dramske forme.

Zatim slijedi arhaisko razdoblje u kojem Rim postaje svjetskom velesilom, a traje sve do 80.g.pr.n.e. U to vrijeme nastaje rimska komedija tzv. *palijata*, po uzoru na antičku grčku komediju te taj naziv dobiva prema odjeći koju su na sceni nosili glumci, *pallium*.⁷ „*Palijata* je mogla biti ili komedija karaktera (*comoedia stataria*) ili komedija zapleta (*comoedia motoria*). Obično se sastojala od pet činova između kojih su umetnuti glazbeni dijelovi u izvedbi svirača na duplim *tibijama* (vrsta frule)” (D. Crnojević-Carić, 2014: 137). Tokom arhaiskog razdoblja također nastaje izvorna rimska komedija, tzv. *togata* koja je prvenstveno tematizirala društvene i obiteljske odnose rimskih građana, a njezinim se začetnikom smatra pisca Gneja Nevija. Međutim, titula najznačajnijeg komediografa rimske književnosti pripada Plautu. „Plautove su komedije bile vrlo cijenjene u doba kasne Rimske Republike i ranog Carstva, ali su se kasnije malo čitale zbog arhaičnosti jezika” (D. Crnojević-Carić, 2014: 145). Dok su komedije bile vrlo često izvođene i gledane, tragedija je sve manje privlačila pučku publiku. „Najveću kazališnu vrijednost u starom Rimu dosegao je žanr *atellane*, komedije sa stalnim smiješnim scenskim figurama, žanr koji se najprije udomaćio na Siciliji te u Grčku, a kasnije na prostor čitavog Rimskog Carstva” (S. Prosperov Novak, 2014: 48).

Treće razdoblje ili zlatni vijek trajalo je od 80.g.pr.n.e. do 14.g.; to je doba konac Rimske Republike i početak Rimskog Carstva. „U ovo je vrijeme osobitu pozornost na sebe privukla scenska vrsta – *pantomima*. U početku je to bila gestama opisana radnja te je objedinjavala pjesmu, ples i sviranje, a tematiku je vukla iz mitske građe” (D. Crnojević-Carić, 2014: 157). U zadnjem, četvrtom razdoblju ili tzv. srebrnom vijeku (od 14. do 117.g.) pojavljuje se težnja ka individualizmu, stoga ga mnogi povjesničari smatraju najizvornijim razdobljem rimske književnosti. Ovo je razdoblje obilježilo rimski tragičar Seneka čije su drame bile dugo smatrane suviše okrutnima i nenamijenjenim za

⁷ *pallium* je vrsta antičkog rimskog odjevnog predmeta putem čije se jednostavnosti prikazivalo jedinstvo različitih društvenih slojeva (C. Vout, 1996: 217)

izvođenje. Međutim, Senekin je kasniji utjecaj na renesansnu književnost bio jači od Sofoklovog.

Kraj razdoblja srebrnog vijeka označava i kraj kazališnih i izvođačkih formi koje Crkva zabranjuje. „Dramski tekstovi grčkih i rimskih klasika tim su zabranama izgubili na aktualnosti. Čuvali su se i dalje te preispitivali u samostanskim knjižnicama ali bili su poznati samo obrazovanoj eliti” (S. Prosperov Novak, 2014: 50).

2.2.1 Arhitektura/scenografija, maske i kostimografija antičkog rimskog teatra

Rimska kazališna građevina razlikovala se u velikoj mjeri od one grčke. U početku se gradila od drveta i iznova montirala za svaku predstavu, a većinom su takve građevine bile smještene u blizini centra grada, na ravnici, suprotno od Grka koji su gradili kazališta izvan grada, na padinama brda. Osim toga gledalište je, za razliku od grčkog, bilo redovito polukružnog oblika. Orkestra je izgubila svoj nekadašnji značaj, te je postala odijeljeni dio gledališta za osobe visokog statusa. *Skena* je postala pozornica, tzv. *pulpitum*, građena se od drveta, kamena ili mozaika, a iza nje je postavljen ornamentalno razvedeni zid koji je služio kao stalna scenografija te su se iza njega bile skrivene glumačke garderobe.

„U antičkom rimskom teatru maska je zadržala svoj prethodni značaj koji je imala i kod Grka, samo što je kod Rimljana ona ponešto pojednostavljena i manje tehnički dorađena” (S. Prosperov Novak, 2014: 43).

Maske tragedija bile su velikih dimenzija, razjapljenih usta i otvora za oči, a glavno im je obilježje bila visoka frizura s uvojcima. Nositelji muških uloga lijepili su i kovrčavu bradu. Smatra se da su glumci također nosili visoke potpetice te jastuke koji su se umetali na području grudi i trbuha kako bi izobličili njihov fizički izgled.

Glavni junak/mladić, nosio je masku lišenu svih grotesknih ili disproporcionalnih karakteristika, dok su obilježja staraca i sluga bila sasvim suprotna mladićevima. Usta na maskama slugu bila su u većini slučajeva vrlo razvučena po širini; mijenjajući njihovu poziciju, mijenjao bi se i karakter njihovih lica. Starčeva je maska bila slična maski sluga, iznimka je bila perika i uredno počešljana brada. „Pantomima je umnogome izgledala drukčije: tu je pjevač pjevao ponajljepše dijelove iz poznatih tragedija, dok je glumac, mijenjajući maske, tumačio sve likove” (D. Crnojević-Carić, 2014: 166).

„Što se pak kostima tiče, oni su u vrijeme rimske dominacije zbog naprednije tekstilne tehnologije postali šareniji. Uz to su i vlasulje dobile na raznolikosti pa su starcima bile

pripravljene one s bijelom kosom dok su na maske robova dodavane crvene vlasi da bi se istaknula njihova, najčešće rasna, različitost „(S. Prosperov Novak, 2014: 43).

Naime, korištenje maski nije bilo dopušteno kroz cijelo razdoblje Rimskog Carstva i Republike; 240.g.pr.n.e. upravo kada se drama počinje razvijati, nošenje maski u glumačke svrhe biva zabranjeno, nakon čega se u više navrata pokušalo ponovno dovesti masku na scenu ali bezuspješno. Između 104. i 109.g.pr.n.e. maska na koncu biva ponovno prihvaćena kao element teatra.

„Nakon propasti antičkih država, Bizantinci su, premda kristijanizirani, koristili maskiranje u liturgijskim svečanostima koje su u istočnomediteranskim područjima kroz stoljeća zadržale raskoš starih grčkih teatralizacija. Naime, u Bizantu se teatar nakon propasti antike u srednjem vijeku nije značajnije razvijao” (S. Prosperov Novak, 2014: 44).

2.3 Teatar srednjeg vijeka

Početak srednjeg vijeka propadaju stari rimski gradovi i antička civilizacija nestaje, a zajedno s njom i antičko kazalište. U ranom srednjem vijeku institucija Crkve zazirala je od bilo kakvih oblika kazališno-predstavljačkih izvedbi tvrdeći da je gluma nedostojan, pa čak i bogohulan čin te su se tako glumci, pjevači, plesači, svirači isključivali iz kršćanske zajednice.⁸ Jedino su manje putujuće družine žonglera, putujućih glumaca te sajamskih zabavljača izvodile i dalje mim, odnosno farse.⁹

Iako je prvom polovicom razdoblja kršćanska crkva pokušavala blokirati pojavu organiziranih kazališnih izvedbi jer je teatar smatrala ostatkom paganske kulture, u kasnijem razdoblju srednjeg vijeka, dolazi do neizbježnog spajanja liturgijske i sekularne tradicije, tj. prihvaćanje i implementiranje teatra u religijsku strukturu.

U 9. stoljeću, iz obrednih oblika bogoslužja, razvija se liturgijska drama koja se izvodila isključivo u crkvenim prostorima. Tematika je bila strogo biblijska ili je uključivala svetačke priče, a izvodili su je svećenici na latinskom jeziku. Kostimi nošeni u tom razdoblju bili su tadašnje crkvene odore s naglašenom simbolikom boje i znakova. Naime, o maskama nema mnogo podataka osim da su korištene u razdoblju između 12. i 16. stoljeća za predstave koje su dramatizirale dijelove Biblije kako bi se pomoću njih prikazala groteskna bića poput vragova, demona, zmajeva te personifikacija sedam smrtnih grijeha.¹⁰

Ključna karakteristika scenografije biblijskih ciklusa bila je simultana pozornica. Takva se pozornica sastojala od niza kućica od kojih je svaka predstavljala različitu lokaciju – na taj je način publika mogla istovremeno promatrati nekoliko različitih scenskih radnji. Pozornica na kolima je također je bila popularna u biblijskim ciklusima. Ona se kretala glavnim gradskim ulicama, tako postupno udaljavajući dramske izvedbe od Crkve. Tematika više nije bila isključivo liturgijska, niti vezana za latinski jezik. Počinju se uvoditi sekularni i komični elementi te se pojavljuju nove podvrste liturgijske drame poput mirakula, misterija i moraliteta.

„Mirakuli su bili temeljeni na biblijskim prizorima i legendama o svetcima, mučenicima i njihovim čudima. Predstave su tematski bile vezane uz crkvene blagdane (Božić, Uskrs,

⁸ Usp. D. Crnojević-Carić, 2014: 171

⁹ Usp. D. Crnojević-Carić, 2014: 171

¹⁰ Usp. Wingert P.S.: *Mask*; <https://www.britannica.com/art/mask-face-covering/Theatrical-uses> (04.09.2019.)

Tijelovo), a izvedbe su katkad trajale i po nekoliko dana” (D. Crnojević-Carić, 2014: 182). Krajem 15. stoljeća pojavljuje se ponovno nova vrsta, tzv. misteriji, a oni za razliku od mirakula, nisu više organizirani od Crkve već se smatraju gradskim svečanostima. Simbolizam misterija bio je vrlo vidljiv kroz kostime koji su se morala striktno držati određenog koda boja. Svaka je boja označavala određenu vrstu likova ili specifičnog lika, kao što je primjerice ljubičasta koja je označavala isključivo Djevicu Mariju, a bijela boja pravednike u širem smislu. Skoro pa istovremeno sa misterijima pojavljuju se i moraliteti u kojima se po prvi puta u srednjovjekovnom teatru prikazuje dramski lik čovjeka/smrtnika te je naglašena individualna sudbina, a simbolizam kroz kostimografiju i dalje ostaje snažno naglašen.

Osim navedenih dramskih vrsta proizašlih iz liturgijske drame, tokom 14. i 15. stoljeća, javlja se također vrsta koja je bila u potpunosti produkt gradskog života, tzv. farsa. „Za farsu se obično veže groteskna i vulgarna komika, prostački smijeh i nimalo profinjen stil. Sve su to pogrdne odrednice koje od samog početka i često pogrešno polaze od postavke da se farsa suprotstavlja duhu, a priklanja tijelu i svakodnevicu” (P. Pavis, 2004:99). Izvođači farsi su poput nomada putovali od mjesta do mjesta i koristili samo jednostavnu prijenosnu pozornicu, a sačuvani broj podataka o identitetu izvođača je relativno malen. Najviše podataka može se pronaći o glumcu Jeanu de l'Espinu zvanom Pontalle, a njegova je farsa *Advokat Pathelin* doživjela veliku popularnost i smatra se jednim od najznačajnijih tekstova srednjovjekovnog teatra. „Pontalle je obilježio početak novog razdoblja u kojem scenska umjetnost dobiva profesionalne attribute” (D. Crnojević-Carić, 2014: 2001).

2.4 Renesansni teatar

Antropocentrično razdoblje talijanske renesanse (tal. *rinascimento*) oživljavalo je antička rimska i grčka nasljeđa te se smatra vremenom procvata teatra kakvog znamo danas. Prva faza ili tzv. rana renesansa započela je u Firenzi početkom 15. stoljeća, a nakon nje je slijedila, možda značajnija, visoka renesansa koja je trajala sve do kraja 16. stoljeća.

„Činjenica je da na početku 16. stoljeća nijedna europska zemlja osim Italije nije imala 'teatar' u plemenitom smislu riječi. Još polovicom tog stoljeća, u Engleskoj, Francuskoj, Španjolskoj, Njemačkoj, ako se izuzmu neke religijske predstave, svjetovno kazalište živjelo je od prostačkih djela koja su nezgrapno postavljena na scenu i glumljena” (S. D'Amico 1972: 116). Od kraja 15. stoljeća dramska djela i komedije počinju se prikazivati pretežito u dvorskim kazalištima i kod visoko statusno pozicioniranih pojedinaca širom talijanske države. Izvođači predstava bili su akademici, plemići, studenti ili glumci „od zanata“ (tal. *comici dell' arte*) koji su počeli osnivati glumačke družine, od koji je prva nastala između osam glumaca, 1545. godine u Padovi. Također, pojavljuju se, po prvi put u povijesti teatra, profesionalne glumice od kojih je jedna od najpoznatijih bila Isabella Andreini i njezina scena *Isabelino ludilo*. „Javni nastup glumice i njezina igra s različitim ulogama dopuštali su joj da se istodobno pojavi i kao žena i kao muškarac te da na taj način stekne novi identitet i otkrije, odnosno iskuša svoje 'pravo' Ja.” (E. Fischer-Lichte, 2010: 227). Naime, Italija je bila jedna od rijetkih zemalja Europe koja je u tom razdoblju dopuštala ženama igranje u kazalištima.

U renesansnoj Italiji izvedba je dominirala nad dramskim tekstom. Najizvođenije su bile rimske komedije, a mnogo su se manje izvodile tragedije i drame na nacionalnom jeziku. Dva su dramska oblika bila najznačajnija za renesansno razdoblje: eruditna komedija i *commedia dell'arte*. Eruditna komedija (tal. *commedia grave* ili *commedia osservata*) temeljila se na uzore izvedene iz latinskih drama Plauta i Terencija, uz dodatak nekoliko novih, tipično talijanskih lica poput nevjerne žene i humanističkog liječnika. *Commedia dell'arte* (*commedia a soggetto* ili *commedia all'improvviso*) pojavljuje se kasnije, oko polovice 16. stoljeća. Njezino je polazište i dalje scenarij (tal. *soggetto*), međutim glumci ga ne prate u potpunosti već odlučuju povremeno improvizirati te od tuda naziv *all'improvviso* (iznenada).

Prvi istaknuti talijanski komediograf je Ludovico Ariosto. Godine 1508. u Ferrari izvodi se njegova prva komedija, *Komedija o škrinji* (tal. *Cassaria*) napisana u pet činova, po uzoru na Plauta i Terencija. Radnja je smještena u grčki grad Metellina, a likovi i zapleti su tipični: sluga koji smišlja svakakve spletke korištene za dobrobit mladih gospodara u

sukobu sa škrtim roditeljima kojima je centar svega škrinja sa zlatom. Drugi, ali ne manje značajan komediograf je Niccolo Machiavelli poznat po svojoj satiričnoj komediji *Mandragola* napisanoj 1514/15. godine. Smatra se remek djelom renesansne dramaturgije; podijeljena je u pet činova koji se bave pitanjem podmitljivosti tadašnjeg talijanskog društva.

Pietro Aretino proslavio se kao pisac raskalašenih, grotesknih komedija upotpunjenih oštrim komentarima protiv visokog staleža. Njegova su djela prikazivala tadašnji način života na dvoru, u bordelima, ulicama i samostanima, stavljajući fokus na najgore ljudske mane. „Najveće su vrijednosti Aretinovih komedija zapravo u pojedinim prizorima, odvojenim očitovanjima, invektivama, opisima, skicama i karikaturama slikovite jasnoće” (S. D'Amico 1972: 130).

Cilj renesansnih talijanskih komedija bilo je ismijavanje pripadnika svih društvenih slojeva, ponekad i na groteskan način te su služile kao snažan komentar na različite probleme tadašnjeg razdoblja.

Osim komedija, nešto rjeđe izvodila se i pastirska drama (tal. *pastorale*) - scenski oblik koji se razvio tijekom 16. stoljeća, a čija se radnja odvijala u idiličnom ambijentu grčke Arkadije u kojem pastirice i pastiri predstavljaju renesansni ideal povratka prirodnom načinu života, daleko od dvorske i gradske surovosti. U gradu Mantova nastalo je prvo djelo talijanskog visokog stila, *Priča o Orfeju* (tal. *Favola d'Orfeo*) Agnola Poliziana, koje proizlazi iz oblika crkvene drame, a ujedno je i prvo djelo koje se bavi svjetovnom tematikom. „Taj potpuno svjetovni Orfej, kojeg zaključuju stihovi što najavljuju i slave najsramotniju izopačenost, ima sav vanjski izgled crkvenog prikazanja, samo što se događaji ne pokazuju kao u crkvenoj drami zaista pred gledateljem, naprotiv, o njima na klasični način izvješćuju pripovjedači preko manje-više dijalogiziranih priča” (S. D'Amico 1972: 119). Međutim, prva najznačajnija pastorala javlja se nešto kasnije (1573.), u Ferrari, a to je djelo *Aminti* Torquata Tassa. Napisano je u pet činova koji se sastoje od dijalogiziranog pripovijedanja te na kraju svakog čina kor izvodi pjesmu koja iz odglumljenih događaja izvlači pouku upućenu gledateljima. Popularnost djela *Aminti* se brzo proširila pa tako i njegova oponašanja i prijevodi širom Italije i izvan nje.

Fabule pastorala bile su pretežito ljubavne, s raznim intrigama i nesporazumima, no uvijek sa sretnim završetkom. Po tome se pastorala razlikovala od tragedije, koja se na ozbiljan način bavila nerješivim proturječjima ljudske sudbine te završavala tragično. „Talijanski književnik mislio je da mu je za dostizanje tragičkog duha dovoljno paziti na uzore iz antike, čvrsto se uhvatio njihovih mitova, a osobito se vladao prema njihovim vanjskim formulama” (S. D'Amico 1972: 122). Jedan od prvih talijanskih tragičara bio je

Giangiorgio Trissino sa svojim djelom *Sofonisba* napisanim 1513/14. godine. Istovremeno se pojavljuje i tragedija *Rosmunda* Giovannia Rucellaija. Međutim, prvi tekstovi koji su bili namijenjeni za scenu su tragedije Giralda Cinthia od kojih je najpoznatija *Orbecche* prikazana 1541. godine.

„Renesansa je, obnavljajući antičke tradicije, u Italiji položila temelje novovjekom kazalištu. Nanovo se počela razvijati tragedija, komedija je dobila novi impuls, igrane su pastore, a nastao je i novi teatarski žanr – *melodrama*” (D. Crnojević-Carić, 2017:55). Ovaj se scenski oblik pojavljuje tek krajem 16. stoljeća, u njemu je glazba usklađena sa tekstom što dodatno naglašava dramsku radnju. Zapleti melodrame su ljubavnog karaktera, inspirirani mitološkim i viteškim tematikama, a završetak je uvijek sretan. Međutim, melodrama kao scenska vrsta svoj procvat slavi nešto kasnije, tijekom 17. stoljeća. Navedeni revitalizirani žanrovi i noviteti u talijanskom kazalištu kroz iduće će stoljeće inspirirati ostale europske države (Englesku, Francusku, Njemačku i Španjolsku), u kojima su se još na početku 16. stoljeća izvodile skoro pa isključivo religijske drame, da razviju teatar u plemenitu smislu riječi čime će započeti razdoblje europskog modernog kazališta.

2.4.1 Arhitektura/scenografija, maske i kostimografija renesansnog teatra

Talijansko rješenje kazališnog prostora definira današnje kazališne scene diljem svijeta. U srednjem je vijeku kazališni prostor bio javni gradski prostor, u 16. i 17. stoljeću nastaje prijelazni oblik, a sve su češća fiksna kazališta građena uz dvorove ili humanističke akademije. Model renesansnog teatra temeljio se na imitaciji grada, prostora koji je najprimjerenije mogao oživjeti okolnosti žanrovskog sustava u kojem su prevladavale pastoralne, komičke i tragičke radnje. Tada se pojavljuje tzv. humanistička scena s četiri odjeljka sa zavjesama (ili Terencijeva pozornica). Takva je pozornica bila simultana; svaki je lik imao svoj odjeljak i nije postojalo micanje/putovanje kroz prostor/scenu. Nakon ovakvog tipa pozornice javlja se scena s jednim žarištem, a kao novi značajni element pojavljuje se oslikana scenografija, uokvirena proscenijskim lukom, koja se zadržava sve do 19. stoljeća. Po tome se renesansna scenografija razlikuje od dotadašnjeg srednjovjekovnog, ali i grčkog i rimskog kazališta koje se prvenstveno služilo plastičnim, sagrađenim scenama. „Potkraj 15. stoljeća došlo je do otkrića perspektive. Zahvaljujući perspektivi mogao se oslikati, trg, skupinu zgrada, kraljevski dvor na ravnoj pregradi tako da svjetlo i sjena te igra perspektive daju privid triju dimenzija” (S. D'Amico 1972: 117). Naime, talijanski arhitekt Sebastiano Serlio predlaže široku scenu koja je okružena zgradama i predstavlja grad (ako se radilo o tragediji

zgrade su bile ukrašene odnosno lišene ukrasa ako se radilo o komediji, dok su se u pastoralima koristili prikazi prirode), a pozornica je zatvorena proscenijским lukom koji zajedno sa scenom stvara perspektivnu iluziju. Ovakva se scena općenito naziva talijanskom scenom (tal. *teatro da sala*), a među prve scenografe možemo svrstati značajke umjetnike tadašnjeg doba kao što su Filippo Brunelleschi i Baldassare Tommaso Peruzzi.

Nakon srednjeg vijeka, *commedia dell'arte* je maski ponovno vratila ulogu značajnog scenskog simbola. „Od tada maska i maskiranje nisu bili ograničeni samo na promjenu identiteta stvarnih glumaca nego su u sebi sabirali sve elemente scenskog događaja, kako one govorne tako i one tjelesne. Kako one koji su se odnosili na logiku tijela tako i one koji su se bavili retorikom ideologije” (S. Prosperov Novak, 2014: 44). Glumci su na samom početku karijere trebali odabrati svoju masku/ulogu koju bi, u pravilu, zadržavali do kraja karijere. Materijali upotrebljavani za njihovu izradu bili su najčešće karton ili koža, a ponekad bi se samo lijepile obrve ili nos na lice. „Većina glumaca-izvođača, osim ženskih likova i zaljubljenika, imala je masku, što možemo prepoznati i kao metaforu društvenih odnosa i danas: uvijek nosimo maske, osim u trenucima kada slavimo Ljubav, u trenucima zaljubljenosti” (D. Crnojević-Carić, 2017: 71). Zaljubljenici su tradicionalno bili našminkani samo bijelim puderom ili brašnom te nosili tadašnju suvremenu odjeću. Međutim, u slučaju da su, iz različitih razloga, morali kroz predstavu prekriti svoj identitet, koristili su se upravo maskama kao načinom sakrivanja i bijega.

Maske renesansne Italije mogu se podijeliti u tri glavne skupine; komične maske (sluge), satirične maske (viši društveni sloj) i lirske maske (zaljubljenici), a one su se širile i granale na još podvrsta. Kao što je svaki talijanski dijalekt odgovarao nekom talijanskom kraju, tako je i svaki kraj imao svoju specifičnu masku koja je bila prepoznatljiva od prvog pogleda prema glumcu/nositelju te maske. Neke od najpoznatijih maski slugu bile su Brighella, Arlecchino i Pulcinella. Brighella je predstavljao stereotip brbljavog slugu koji je bio prilagođen gradskom životu, a njegova maska, s brkovima okrenutim prema gore, asocirala je na nestašnu stranu njegova karaktera. „Sluge su spočetka bili obučeni u stiliziranu seljačku odjeću, tako da je još više bio istaknut socijalni aspekt problema koji se dao naslutiti iz njihove igre. Seljačka se odjeća sastojala od dugačke bluze, dugih hlača i natikača” (D. Crnojević-Carić, 2017: 76). Pulcinella je istovremeno igrao ulogu slugu i komičnog starca, a njegova je crna maska dopirala samo do polovice lica te je još jedna specifičnost bila njegov dugačak kvrgavi nos. (Sl. 2.) „Arlecchino je imao kapicu sa zečjim repićem, što je simboliziralo strašljivu, plahu narav i nevinost. Na odjeći



Sl. 2. Maska Pulcinelle, 1700-1725., Italija

je imao razne zakrpe koje su upućivale na njegovo siromaštvo. S vremenom su se zakrpe transformirale u rombove i trokute, a seljačko je ruho zamijenilo triko usko pripijen uz tijelo” (D. Crnojević-Carić, 2017: 76).

U radnji *commedie dell'arte* najčešće su maske/likovi slugu bili lukavi, a njihove su žrtve bile bogati likovi iz visokih društvenih slojeva, od kojih su neki od najpopularnijih bili il Dottore, Pantalone i il Capitano. Il Dottore je predstavljao akademskog građana Bologne čiji je kostim bio od glave do pete u crnoj boji osim nekoliko detalja poput bijelog ovratnika i bijelih manžeta. Maska je također bila crne boje, a prekrivala je samo gornji dio lica (čelo i nos) dok je donji ostao vidljiv; često su obrazi bili našminkani crvenom bojom kao znak sklonosti prema piću. Pantalone je bio stari venecijanski trgovac, uvijek odjeven u crveno (crvena kapa, hlače i kaput) s crnim plaštem. Ponovno je vidljiva naglašena simbolika boja, kao što je to bila uobičajena praksa srednjeg vijeka – crvena i crna su predstavljale moć i bogatstvo. Dok je kostim naglašavao njegov status, maska je naglašavala fizičke karakteristike njegovog lica, a to su bile jake, izbočene obrve i zakrivljen nos uz dodatak bijele, duguljaste brade. Maska il Capitano označavala je hvalisavog i kukavnog vojnika odjevenog u tadašnju vojničku uniformu ukrašenu raznobojnim prugama i zlatnim gumbima, kapicu s perjem i s velikim mačem.¹¹ Specifičnost njegove maske bili su dugi brkovi i dugi grbavi nos.

¹¹ Usp. *Commedia dell'arte characters*;
<https://www.italymask.co.nz/About+Masks/Commedia+dellArte+Characters.html> (22.08.2019.)

Kao što je inspiracija i temelj za pisanje i izvođenja dramskih renesansnih tekstova proizašao iz antičke grčke tradicije, tako i kazališna maska ovog perioda vuče svoje korijene iz istog izvora. Maske se i dalje mogu razvrstati u dvije temeljne skupine (komičke i tragične), kao što je to bilo u Grčkoj, međutim one se šire na više različitih, individualiziranih te zadobivaju vlastito karakteristično ime kao što su primjerice ranije navedeni likovi/maske Arlecchino, Brighella i Pulcinella. Prilagođavajući se njihovim karakternim, društvenim i fizičkim osobinama, one se po potrebi skraćuju (kao što je gore navedeni primjer Pantalonea), tako ostavljajući dio lica vidljivim, neki se dijelovi maske više, a neki manje naglašavaju, poigrava se sa proporcijama (manji ili veći nos, manje ili veće očne šupljine itd.) te se koriste dodaci kao što su različiti oblici brkova i brade. Novitet se sastoji i u tome što određeni likovi odbijaju nošenje maski (ženski likovi i ljubavnici) što samo osnažuje vizualnu raznolikost uloga/maski na sceni.

2.5 Teatar od 17. do kraja 19. stoljeća – nestanak maske

Nakon talijanske renesanse, koja je svojom *commediom dell'arte* značajno utjecala na povratak maske kao krucijalnog scenskog elementa, tijekom 18. i 19. stoljeća u zapadnjačkom teatru maska je skoro u potpunosti nestala. Međutim, teatar je nastavio svoj razvoj, iako različitim tempom u različitim državama Europe, a kostimografija je u ovom razdoblju doživjela procvat.

Elizabetansko kazalište, tj engleska renesansa je razdoblje označeno vladavinom kraljice Elizabete I., a trajalo je od 1562. do 1609. (u širem smislu do 1642. godine).¹² Međutim, zbog tada utjecajnog pisca Williama Shakespearea, često je nazvano i Shakespearovom erom. Englesko je kazalište tijekom ovog razdoblja zadobilo sve veću popularnost; predstave su se igrale na otvorenom, u amfiteatrima, u zatvorenim prostorima, intimnijim privatnim kazalištima itd. Publika je zahtijevala modernizaciju teatra, tj. da se češće prikazuju komadi koji se bave tadašnjim problemima i pitanjima na što su neki pisci reagirali te ispunili navedene želje publike. Za elizabetansko kazalište bilo je uvriježeno miješanje tragičnog i komičnog, a jedinstvo mjesta, radnje i vremena nije više vrijedilo. „Dramaturgija elizabetanskog teatra u sebi je uglavnom uključivala neograničen broj osoba, neograničen broj epizoda, pa se u novije vrijeme ovaj teatar prepoznaje i imenuje kao maniristički teatar“ (D. Crnojević-Carić, 2017: 106). Žanrovi koji su se izvodili bili su satirična farsa, pustolovna drama, lakrdijska komedija, patetna komedija, alegorijska drama, povijesna drama, tragedija te se pojavljuje i tragikomedija koju označava tragični konflikt i sretan završetak.

Shakespeare je uglavnom pisao komedije i historije, kasnije i tragedije, a njegova je treća faza bila obilježena tragikomedijama, koje su se još nazivale i romansama.¹³ Međutim, 1601/02. godine, *Hamletom* je započelo razdoblje velikih tragedija te je ton njegovih djela postao mračniji i ozbiljniji. Tako je Shakespeare, nakon grčke tragedije, označio drugu tragičnu epohu europskog teatra.

„Razvoj elizabetanskog kazališta ima jasnu logiku, kao i nekoliko faza razvoja: vrijeme 'lutajućih', 'skitničkih' grupa (*The Strolling Players*), kada su izvođači svojevrсни nomadi; razdoblje u kojem djeluju 'licencirane' glumačke trupe (*The Licensed Acting Troupes*); u razdoblju koje slijedi igra se na otvorenim, javnim prostorima (*Inn-yards*); grade se elizabetinski amfiteatri (*The Elizabethan Amphitheatres*), a nakon toga postaju popularni i namjenski građeni zatvoreni prostori (*The Playhouses*)“ (D. Crnojević-Carić, 2017:

¹² Usp. D. Crnojević-Carić, 2017: 93

¹³ Usp. D. Crnojević-Carić, 2017: 122

129). Scenografija kazališnih građevina bila je relativno siromašna, međutim kostimografija je bila vrlo bogata, a sastojala se od tadašnjih suvremenih odjevnih predmeta, uz dodatak elementa vojne ili feudalne pripadnosti. Naime, ženske su uloge i dalje izvodili muškarci, što se mijenja tek u 18. stoljeću kada engleska glumica Sarah Siddson uspijeva legitimirati ulogu glumica u teatru. Godine 1642., zbog proširenja kuge i Velikog londonskog požara, svaka vrsta zabave postaje zakonom zabranjena pa tako se i sva engleska kazališta zatvaraju, a zajedno sa njima razdoblje engleske renesanse završava.

Istovremeno s elizabetanskim razdobljem, u Španjolskoj je trajalo zlatno doba kazališta koje je obilježilo cijelo 17. stoljeće, a čiji je centar bio grad Madrid. Prostori namijenjeni za izvođenje predstava bile su uglavnom dvorane u palačama ili dvorišta između zgrada, tzv. *corrales*. Glumci tadašnjeg španjolskog teatra bili su pod jakim utjecajem talijanskih trupa i *commedie dell'arte*, dok su dramski pisci bili inspirirani pretežito antikom, a ponajviše Senekininim djelima. Jedna od ključnih figura španjolskog zlatnog stoljeća bio je glumac i pisac Lope de Vega. U stvaranju vlastitih djela koristio se povijesnim španjolskim temama, pisao je jednostavnim jezikom, najčešće u tada populariziranom žanru tzv. *capa y espada* (komedija plašta i mača) – inačici komedije intrige čiji su glavni sastojci bili pitanje časti i ljubavni zapleti. Nakon njegove smrti na scenu je stupio Pedro Calderón de la Barca koji je u akademskim krugovima bio više štovan od svog prethodnika, dok je kod publike imao manje uspjeha. Međutim, njegova su djela znatno utjecala na francuski klasicistički i budući romantičarski teatar. „Španjolski pisci, kao i Shakespeare, prihvatili su se zadaće da teatru zajedno s publikom vrate i dubinu pa su pokušali da, dok gledatelji plješću njihovim površnim radnjama, pred njima neopazice razotkriju stvarnost kao metafizički spoj smiješnog i ozbiljnog, buntovnog i dostojanstvenog“ (S. Prosperov Novak, 2014: 117).

Razdoblje klasicizma pojavilo se ponajprije u Francuskoj u 17. stoljeću nakon čega se kroz 18. stoljeće proširilo i na ostale europske zemlje. Međutim, najveći je utjecaj ostavio na francuskom kazalištu i francuskoj umjetnosti općenito. „Klasicizam je polazio od pretpostavke da je grčko-rimska književnost uzor sklada i savršenstva, da su u njoj sadržana estetska pravila koja su stalna i nepromjenjiva te služe kao uzorak i autoritet“ (D. Crnojević-Carić, 2017: 184). Tako kroz ovo razdoblje dolazi do stvaranja kulta antike i kulta pravila, a svrha književnosti je postalo spajanje korisnog s lijepim. Omiljeni izraz francuskog klasicizma bila je prvenstveno tragedija koju se smatrala „visokim žanrom“ za privilegiranu i obrazovanu elitu, dok se komediju smatralo „niskim žanrom“ igranim za zabavu puka. Kao što je bila vidljiva snažna prisutnost hijerarhije u umjetničkim formama, tako je također bilo i u društvenim i ekonomskim okvirima države.

Raskošnost tragedije bila je prisutna i kroz samu kostimografiju – povijesna točnost u prikazivanju kostima (epohe o kojoj drama govori) i simbolika više nisu bile značajne, već je na prvo mjesto postavljena veličanstvenost kostima, ukrašenih zlatom i dragim kamenjem. Isto tako, pažnja je posvećena scenografiji, tj. scenografskim efektima i mašineriji koja se koristila u prikazivanju prizora nadnaravnog i mitskog svijeta, a u 18. stoljeću dolazi do kulminacije te se pomoću njih ne stvaraju više predstave već scenskih spektakli u pravom smislu riječi. Najznačajniji tragičari francuskog klasicizma 17. stoljeća bili su Pierre Corneille i Jean Racine. Naime, na izvedbama njihovih dramskih tekstova najčešće nije bilo pretjerane spektakularnosti već su se naglašavale istinitost dramskih radnji i psihološke interiorizacije dramskih sukoba.¹⁴

Što se pak komedije tiče, najistaknutiji autor razdoblja bio je Jean-Baptiste Poquelin, poznatiji pod pseudonimom Molière. Njegova su djela i dalje poštovala stroga pravila klasicizma te vodila računa o ukusima različitih klasa, što njegovu humoru daje širok registar, dok je produbljenom psihološkom analizom srodan klasicističkim moralistima svojeg doba.¹⁵ Između 1645. i 1658. godine putovao je provincijom uz vlastitu kazališnu družinu, tzv. *L'illustre Théâtre* koja je nastavila uspješno djelovati i nakon Molièrove smrti te je na njezinim temeljima stvorena pariška *Comédie-Française* – prvi javni državni francuski teatar sa stalnom profesionalnom glumačkom družinom.

Oko 1790. godine francuska se drama ponešto udaljuje od neoklasicističkog stila te iako su se često predmeti i postupci radnje znatno razlikovali od onih tipičnih za početak 1700-ih godina, nije došlo do radikalnih inovacija sve do početka Francuske revolucije koja je označila novu eru francuske povijesti.¹⁶

U 18. stoljeću, usporedno sa pojavom romana (u današnjem smislu riječi), nastao je i novi građanski teatar u Engleskoj, Francuskoj, Italiji i Njemačkoj – teatar koji je svojim temama i vrijednostima bio namijenjen građanskoj publici. Građanska je drama 18. stoljeća bila smatrana opozicijskim oblikom koji je zadavao udarac aristokratskim vrijednostima klasicističke tragedije, čiji su likovi bili u potpunosti oprečni tadašnjoj građanskoj obiteljskoj zajednici.¹⁷ „Upravo tada pojavili su se i prvi scenski hitovi koji su kasnijim brojnim inačicama obilježili razdoblje građanskog teatra u čitavoj Europi” (S. Prosperov Novak, 2014: 129). Pri samom kraju stoljeća pojavljuju se dva nova engleska

¹⁴ Usp. S. Prosperov Novak, 2014: 119-120

¹⁵ Usp. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Molière;
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=41600> (05.09.2019.)

¹⁶ Usp. O. G. Brockett; F. J. Hildy, 2014: 251

¹⁷ Usp. P. Pavis, 2004: 122

komediografa, Richard Sheridan i Oliver Goldsmith koji su nastavili pisati u duhu Shakespearovih komedija. Za razliku od Engleske, gdje su se građanskom dramom bavili uglavnom manje poznati pisci, u Francuskoj su novu su dramsku modu proslavila tri najznačajnija književnika toga vremena: najprije François Marie Arouet poznatiji kao Voltaire, potom Denis Diderot te na koncu Jean-Jacques Rousseau.¹⁸ Jedan od najčešćih žanrova koji su bili popularizirani, prvenstveno od Diderota, bio je žanr „plačljive komedije”. Ovaj žanr inzistirao je na prikazu snažnih osjećaja s tendencijom da se na sceni vidi spoj kakav je prisutan i u svakodnevnom životu, a to je da se na istom mjestu susreću smijeh i suze, tj. komično i ozbiljno.¹⁹

Osim engleskog i francuskog, talijansko je kazalište također obilježilo građanski teatar 18. stoljeća, a najistaknutiji autor bio je Carlo Goldoni koji je svojim djelima uspio reformirati ondašnji posrnuli talijanski teatar. Goldoni su smetale sentimentalne drame i vulgarni oblici *commedie dell'arte* te je stoga odlučio napraviti novi tip komedije na temeljima Plauta, Terencija i Molièrea, pokušavajući prikazati ljude u njihovoj „osrednjosti”. Naime, njegov suparnik Carlo Gozzi protivio se kazališnim reformama svoga suvremenika te je i sam stvorio širok opus koji je ponovno afirmirao klasičnu tehniku i *commediu dell'arte* općenito.

Premda je engleski i francuski teatar dominirali stoljećem prosvjećenosti i prevodili sve važnije idejne smjerove stoljeća u kojem je učvršćeno građansko društvo, ipak je njemački teatar dao završni i presudni doprinos.²⁰ Gotthold Ephraim Lessing, autor građanskih drama kao npr. *Miss Sara Sampson*, *Emilia Galotti* i dr., također i kritičar teatra, svojim je kritikama otvorio prostor jednoj posve novoj scenskoj slici koja će presudno djelovati na teatar 19. stoljeća. Lessing se nije zalagao, poput Diderota, za racionalizam u teatru, nego je angažirano zahtijevao ono što je na sceni grandiozno i užasno, zalagao se za teatar koji uznemiruje i budi osjećaj melankolije, uzbuđenja i boli.²¹ Lessing je ostavio snažan utjecaj na Johanna Wolfganga von Goethea koji 1791. godine preuzima vodstvo kazališta *Hoftheater* u Weimaru, čiji se repertoar sastojao od raznovrsnih žanrova te prikazao čitav presjek do tada poznatih umjetničkih epoha. Goethe je uspio weimarsku publiku upoznati s djelima drugih zemalja, iako je bio primoran na svim djelima izvesti znatne preinake i prerade kako se njemačka publika ne bi šokirala i zgrozila već pozitivno prihvatila dramske novitete drugih zemalja.

¹⁸ Usp. S. Prosperov Novak, 2014: 130

¹⁹ Usp. D. Crnojević Carić, 2017: 242

²⁰ Usp. S. Prosperov Novak, 2014: 134

²¹ Usp. S. Prosperov Novak, 2014: 134

Racionalizmu građanskog teatra sve se snažnije suprotstavljao iracionalizam romantičarskih autora, a stoga su se žanrovi melodrame, drame sudbine i drame strave i užasa, serijski počeli izvoditi diljem Njemačke. Glavni likovi navedenih drama činili su teške zločine, naime nisu djelovali vlastitom slobodnom voljom, već su bili podložni nekim nepoznatim silama – za događaje nisu bili sami krivi već kobni datumi ili predmeti te bi zbog toga bili oslobođeni odgovornosti počinjenog zločina. „Bila im je sve bliža magija, kao i obredi dalekih civilizacija. Tražili su u tome oslonac koji im je pomagao da zbog nezadovoljstva industrijskim porobljavanjem čovjeka smisao ljudskog postojanja pronađu u vlastitoj samodostatnosti” (S. Prosperov Novak, 2014: 169).

Radikalne inovacije i promjene u svijetu 19. stoljeća snažno su djelovale i na sam teatar koji je na njih odgovorio obnovom i novim programskim načelima – formulirale su se nove potrebe i želje u pogledu kazališta. Obiteljske drame prošloga stoljeća postale su suvišna povijesna pojava (osim za konzervativce koji su i dalje bili privrženi kultu obitelji). Glavno nastojanje budućih kazališnih reformi bila je afirmacija teatarske izvedbe kao totalnog i sintetičkog umjetničkog ostvarenja te uvođenje figure redatelja kao centralnog stvaraoca. „Ovim spoznajama kronološki se prvi približio skladatelj Richard Wagner, koji je u opernom spektaklu počeo programski objedinjavati sve umjetnosti, a scenski događaj ostvarivati kao posve autonoman i samodostatan” (S. Prosperov Novak, 2014: 174).

Nordijski teatar je, sa svojim dvama najznačajnijim autorima Henrikom Ibsenom i Augustom Strindbergom, također značajno utjecao na kazališnu reformu kajem 19. stoljeća. Ibsen je postepeno smanjivao dramske ansamble na nekoliko likove te se fokusirao na društvena i seksualna pitanja što je vidljivo i u njegovoj popularnoj drami *Nora* (ili *Lutkina kuća*) koja na kazališnu scenu dovodi pitanje neravnopravnosti žena u obiteljskom i društvenom okruženju te je upravo pomoću njegovih drama publika djelomično shvatila koji su bili kobni učinci tadašnje patrijarhalne obitelji.

„Građanski mit o obitelji kao mjestu i pribježištu humanosti, gdje se ličnost individuuma nesmetano može oblikovati i slobodno razvijati, kod Strinberga ne samo što se, kao kod Ibsena, demontira i razotkriva kao laž već se zamjenjuje novim mitom: mit o 'bračnom paklu’” (E. Fischer-Lichte, 2011: 93). Strinberg je svojom osebujnom kombinacijom psihologije i naturalizma²² te neobuzdanim dramaturškim postupcima otvorio put k

²² „Povijesno gledano, naturalizam je umjetnički pokret koji se, oko 1880-1890, zalaže za potpunu reprodukciju nestilizirane i neuljepšane stvarnosti, te naglašava materijalne aspekte ljudskog postojanja. U širem smislu, to je stil ili tehnika koja teži fotografskoj reprodukciji stvarnosti” (P. Pavis, 2004: 240)

ekspresionističkoj drami i najavio nemir budućih vremena i umjetničkih pokreta 20. stoljeća.

Promjene scenskog krajolika također su bile snažno vidljive s obzirom na konceptualne i tehničke inovacije u odnosu scene i gledališta.²³ Švicarski scenograf Adolphe Appia i engleski scenograf Edward Gordon Craig ujedinili su se u suprotstavljanju šablonskoj slikarsko-kiparskoj kazališnoj dekoraciji. Appia je zagovarao jednostavnost i stilizaciju scenskih dekorativnih elemenata koji su do tada težili naturalističkom prikazu što realističnije scenske opreme.²⁴ Craig je, po tom pitanju, razmišljao na isti način kao i Appia – zalagao se za teatar koji će posve odbaciti ideju personifikacije i čija težnja više neće biti oponašanje prirode. „Njegove su se režije odlikovale posvemašnjom jednostavnošću, kostimi su imali vrlo jednostavne linije, a s pozornice je uklonio svaku suvišnost” (S. Prosperov Novak, 2014: 192). Naime, njihova kazališna praksa nije bila istog trenutka objeručke prihvaćena u kazališnom kulturnom krugu 19. stoljeća, ali je zato ostavila snažan odjek i ostvarila svoj puni značaj kroz novu, avangardnu scensku umjetnost 20. stoljeća.

²³ Usp. S. Prosperov Novak, 2014: 188

²⁴ Usp. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Appia, Adolphe;
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=3391> (07.09.2019.)

3. NOVI TEATAR I UMJETNOST 20. STOLJEĆA – PONOVI POVRATAK MASKE

„Novi duh 20. stoljeća najjasnije izriče misao koja se provlači kroz mnoge programske tekstove ekspresionista i futurista: zbilja *postoji*, ne treba je *ponavljati*” (E. Lucie-Smith, 1978: 18). Navedeni citat autora Lucie-Smitha ukratko prikazuje bit teatra i općenito umjetnosti koja se pojavljuje te razvija tijekom razdoblja prošloga stoljeća, iako su naznake radikalnih promjena i reforme bile vidljive već krajem 19. stoljeća.

Početkom 20. stoljeća kazališna praksa počela se oslobađati hijerarhije dotadašnjih izražajnih sredstava i napuštati apsolutnu premoć dramskog teksta jer su autori počeli shvaćati da riječ/tekst nije sama po sebi značajnija od geste, pogleda ili maske.²⁵ Time je pokrenut razvoj koji je promijenio zapadno kazalište iz temelja: avangardni pokreti proklamirali su deliterarizaciju kazališta kao svoj program.²⁶ Jak utjecaj na ovakav značajni preokret u svijetu kazališta izvršila je pojava i razvoj umjetnosti koja je tadašnjem teatru bila vrlo srodna te postala njegovom konkurencijom, filma. Film je imao mogućnost djelotvornijeg i boljeg prikaza iluzije stvarnosti. Stoga, kazalište kao umjetnost nije se više moglo zadovoljiti naturalističkim oponašanjem zbilje, već samo stvaranjem i predočivanjem nevidljivog, imaginarnog svijeta te je zbog toga bilo potrebno iznova definirati predmet glumačke umjetnosti.²⁷ Ukidaju se načela građanskog iluzionističkog kazališta koje je dugo bilo popularno među europskom publikom, a jedan od prvih značajnih vizionara koji je upravo to i pokrenuo te time isticao nedostatke dotadašnjeg teatra bio je ruski glumac i redatelj Vsevolod Emiljevič Mejerholjd. Godine 1922., u Moskvi, osnovao je novi teatar koji se suprotstavljao akademskim načelima tražeći izričaj moderniteta u avangardnim pokretima. Za inspiraciju pri stvaranju novog kazališta prisegnuo je za različitim tradicijama; od antičkog kazališta s maskama do *commedie dell'arte* i istočnjačkog, japanskog kazališta. Mejerholjd se zalagao za svečano, ritualno kazalište koje bi gledatelja učinilo četvrtim stvarateljem pored autora, redatelja i glumca – htio je uposliti gledateljevu maštu tako da dopuni detalje koje naznačuje radnja na pozornici. Njegovo je novo kazalište zahtijevalo da, izložen magiji scene, gledatelj ne smije osjetiti da se u njoj sačuvalo išta od svakodnevnih životnih situacija već mora u potpunosti biti svjestan kazališne naravi prikazanog svijeta i igre znakova na sceni.²⁸ Kako bi u tome uspio Mejerholjd bio je primoran izmijeniti vizualni izgled scene, kostima i scenografije. Primjenjivao je scenu

²⁵ Usp. S. Prosperov Novak, 2014: 218

²⁶ Usp. E. Fischer-Lichte, 2011: 137

²⁷ Usp. E. Fischer-Lichte, 2011: 140

²⁸ Usp. S. Prosperov Novak, 2014: 223

bez zastora uz dodatak mobilnih i konstruktivističkih elemenata, a kostimografija se sastojala isključivo od jednostavnih kombinezona, dok je šminka bila nepostojeća. Mejerholjd je, poput Craiga, postavio gestu, pokret i masku kao svoje temeljne elemente te je osmislio vlastitu posebnu gramatiku stiliziranih pokreta i utemeljio novi sustav glume u kojem je groteskna grimasa bila često prisutan i značajni element izvedbe. Grotesknost i različitost njegovih predstava ostavila je dubok trag na buduće europskog kazalište, pogotovo nakon 1950-ih godina.

Iznimnu težinu imala su i mnogostruka teatarska zbivanja u Weimarskoj Republici koja su išla u smjeru koji je prizivao novu zbilju, a temeljio se na iskustvima ranog predratnog ekspresionizma, kasnije konstruktivizma i drugih smjerova/pokreta koji su teatar oplodili idejama avangarde, konstruktivizma, Bauhauusa te se tako razvio čitav niz vizionarskih i važnih događaja za razvitak kazališta u Europi, a i SAD-u.²⁹ Jedan od najznačajnijih weimarskih autora koji su pokušali internacionalizirati dramsko pismo kako bi nacionalne razlike postale beznačajnije (ali su još uvijek prisutne) bio je dramatičar Bertolt Brecht. Brecht je najprije prihvatio groteskni modernizam, a zatim nastojao ostvariti vlastito, tzv. „epsko kazalište”, pritom se služio elementima naracije, slobodne montaže, izoliranih slika uz inovativni način korištenja svjetlosnih efekata i glazbe, a cilj njegovih djela nije bio buđenje osjećaja gledatelja, već navođenje na odluke i izravnu političku akciju.³⁰ Brechtov dramski opus bio je vrlo razveden, neka djela bila su; *Bubnjevima u noći*, *Majka hrabrost i njezina djeca*, *Kavkaski krug kredom* i mnoga druga. „U svim tim tekstovima razvijao je inovativnu ideju epskog kazališta koje je gledatelju trebalo prenijeti neke spoznaje o svijetu a onda probuditi u njemu želju za poduzimanjem akcije, potrebu za izravno sudjeluje u društvenim revolucijama” (S. Prosperov Novak, 2014: 230). Svojim je inovativnim premišljanjem funkcije scenskog prostora i kostimografije, eksperimentalnošću te idejom internacionalizma postao najvažnijim njemačkim dramatičarom 20. stoljeća, a njegova je vizija teatra bitno utjecala na stvaranje cjelokupnog modernog kazališta.

Dok je Strinberg, krajem 19. stoljeća, stvorio mračan i zabrinut svijet, onaj Luigia Pirandella nosio je razblaženi humorizam u kojem je demontažom dramske tehnike kazalište dovedeno pred neka od najvažnijih pitanja koja su bila postavljena još od starogrčkih početaka – možda je bilo logično da takva pitanja postavlja talijanski autor čija su se iskustva *commedie dell'arte* miješala s uznemirenošću modernizma.³¹

²⁹ Usp. S. Prosperov Novak, 2014: 227

³⁰ Usp. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Bertolt, Brecht;
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=9369> (08.09.2019.)

³¹ Usp. S. Prosperov Novak, 2014: 233

Pirandellovo možda najznačajnije djelo, *Šest osoba traži autora* iz 1921. godine, čija je prva izvedba bila fijasko, danas se smatra kvintesencijom suvremene dramaturgije te je upravo to djelo Pirandella proslavilo kao najuspješnijeg talijanskog autora 1920-ih godina. Drama se bavi pitanjem je li moguće da dramski pisac nije uistinu tvorac vlastitih likova te mogu li oni, nezadovoljni njime, otići u potragu za novim autorom. „U Pirandellovom teatru koji se oslanja na pronalazke Freudove psihoanalize dominiraju nagovještaji skrivenog unutrašnjeg života ali na površini gledatelji sudjeluju u jednoj moderniziranoj intelektualnoj igri koja podsjeća na *commediu dell'arte*” (S. Prosperov Novak, 2014: 234). Scenografija i kostimografija također se sastoje od intrigantnih kombinacija modernog/avangardnog i klasičnog vizualnog izričaja. Jedan od dobrih primjera za to su maske korištene u drami *La favola del figlio cambiato* (1934.) na kojima je snažno vidljiv utjecaj kubističkog i nadrealističkog slikarstva koji se implementira kroz element maske u sam vizualni identitet lika. (Sl. 3.) Pirandellova su djela odlikuju relativizmom koji se ne konkretizira samo putem likova nego i putem kazališne forme, pri čemu se ruše ustaljene barijere između gledatelja i glumca, pozornice i gledališta, svojstvene tradicionalnomu kazalištu: dokida se granica između stvarnoga i nestvarnog, kazališnog komada i stvarnoga života.³²



Sl. 3. Fotografija maske i glumice sa Pirandellove predstave *La favola del figlio cambiato*, 1956-57., Piccolo Teatro di Milano

³² Usp. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Pirandello, Luigi; <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=48354> (08.09.2019.)

Prema mišljenju francuskog pjesnika Antonina Artauda teatar je trebao biti koncipiran kao *rite de passage*, tj. kao magijski ritual pročišćenja – gledatelja bi trebalo dovoditi u stanju transa i olakšati komunikaciju sa svojom nesvjesnom stranom uma. Njegovo se kazalište sastojalo od gesta, glasova, znakova, držanja tijela, neartikuliranih zvukova koji bi zamijenili melodramatičnost riječi/jezika. „Artaud je kazališno mjesto tako otvorio izravnoj komunikaciji s mitom i obredom a time s publikom i njezinom kolektivnim sjećanjem i kolektivnom podsviješću” (S. Prosperov Novak, 2014: 239). Kasnije je svoje teorije, bliske poetici nadrealizma, primijenio u inscenaciji vlastite drame *Les Cenci* (*Obitelj Cenci*) iz 1935. godine u kojoj je koristio snimljene zvukove poput zvona katedrale, zvukove koraka, strojeva, ptice i dr. te ih puštao tijekom izvede kako bi publiku doveo u stanju hipnoze/transa. Njegov je cilj bio da izvedba dopre do gledatelja koji je predstavljao najbitniji element cjelokupnog kazališnog iskustva. Naime, njegovo je radikalno odbijanje racionalizma i pozivanje na magiju, rituale i mit potaknulo oprečna tumačenja njegovih suvremenika. Artaudov utjecaj bio je vidljiv tek nešto kasnije, kada su njegova kazališna učenja postala središtem istraživanja te 1960-ih godina potaknula na stvaranje veliki broj novih kazališnih skupina.

„Na istoku Europe, Jerzy Grotowski stvorio je svoj 'teatar-laboratorij' koji se još i danas smatra najizravnijim nasljednikom Artaudovih koncepcija, posebno na istraživački rad s glumcima kao i ostvarivanje izravnog kontakta između publike i glumaca tijekom predstave” (S. Prosperov Novak, 2014: 241). Grotowski je razvio vrstu „siromašnog kazališta” iz kojeg je izbacio sve materijalne elemente (scenografiju, rekvizite) te koristio glumčevo tijelo u svrsi dočaravanja scenskih elemenata. Pokazao je da kazalište može postojati i bez šminke, kostima i scenografije, bez pozornice, bez svjetlosnih i zvučnih efekata. Međutim, kazalište ne može postojati bez odnosa glumac-gledatelj, bez opažajne, izravne povezanosti.³³ Minimaliziranjem elemenata teatra, bez kojih je do tada bilo nezamislivo izvođenje predstave, ostvario je vlastiti cilj – pretvorio je kazalište u terapijsku instituciju kao bijeg od sve većeg proširenja novih medija. Upravo su ove inovativne ideje o „siromašnom kazalištu” potaknule razvoj nove američke avangarde. „Poput Grotowskog i američki avangardisti polaze od toga da čovjeku industrijskih društava nedostaju neke od bitnih dimenzija ljudskosti: cjelovitost, postupan/ograničen razvoj, konkretnost, religiozno, transcendentalno iskustvo” (E. Fischer-Lichte, 2011: 221).

Osim navedenih značajnih kazališnih ličnosti, čija je zajednička težnja bila raskid sa tradicijama klasičnog kazališta u kojem je pozornica obilježavala iluzionistički prostor te

³³ Usp. E. Fischer-Lichte, 2011: 214

se služila tekstem kao centralnim elementom oko kojeg se gradila cjelokupna predstava, tijekom 20. stoljeća pojavljuju se i umjetnici (pretežno slikari), pripadnici različitih avangardnih pravaca i pokreta, koji su počeli koristiti performans kao vlastito izražajno sredstvo, a često su granice između performansa i teatra, pogotovo u tom razdoblju, bile nejasne, nedefinirane te su se često miješale jedna s drugom. Tadašnje novostvoreno kazalište i performans imali su mnogo zajedničkih karakteristika zbog kojih su granice između tih dviju umjetnosti bile nejasne, a jedna od najvažnijih i najradikalnijih bila je razvitak novog načina interakcije s publikom. Gledatelje se više ne shvaća kao distancirane promatrače, ili kao promatrače koji se mogu uživjeti u radnje koje izvede glumci/performer, već kao suigrače koji svojim sudjelovanjem u igri, tj. svojim fizičkim prisustvom, percepcijom i svojim reakcijama su-proizvede predstavu koja nastaje samo kao rezultat njihove međusobne interakcije.³⁴ S druge pak strane, jedna od najvećih razlika je to što u performansu izvođač jest umjetnik koji rijetko predstavlja određenog lika/ulogu kao što je to praksa glumaca u teatru. „Performans je mogao predstavljati niz privatnih gesta ili vizualno kazalište velikog opsega; mogao je trajati od nekoliko minuta do mnogo sati; mogao je biti izveden samo jednom ili ponovljen nekoliko puta, sa ili bez pripremljenog nacrt, spontano improviziran ili uvježban tijekom nekoliko mjeseci” (R. Goldberg. 2003:6).

Povijest performansa 20. stoljeća jest povijest liberalnog, otvorenog medija s beskrajnim varijacijama koji se od samih početaka temeljio na anarhiji i po svojoj prirodi onemogućuje precizniju definiciju od jednostavne izjave kako je to živa umjetnost koju izvedu umjetnici.³⁵ 1920-ih i 1930-ih godina, procvatom avangardnih pokreta poput futurizma, dadaizma, nadrealizma i dr. te otvaranjem škole Bauhausa, došlo je i do procvata umjetnosti performansa kroz koju su mnogi umjetnici izražavali vlastite ideje. Tako je ideološki začetnik futurizma, talijanski književnik Filippo Tommaso Marinetti, iako najznačajniji zbog svojih futurističkih manifesta, producirao i različite avangardne predstave/performance. Poput njegovih manifesta i ostalih književnih djela, Marinettijeve predstave bile su proizvod fascinacije novim mehaničkim strojevima, novonastalom brzinom potaknutom industrijalizacijom te agresijom kao proizvodom rata i javnih nemira. Drama *Poupees electriques (Električne lutke)* bila je iskaz Marinettijevih i općenito futurističkih težnja provedenih u novom formatu koji su futuristički slikari ubrzo prisvojili kao najizravniji način prisiljavanja gledatelja da uoči njihove ideje. Pokreti korišteni u futurističkom performansu temeljili su se na *staccato* (odvojenim, rascijepanim) kretnjama strojeva, dok je gestikulacija trebala biti geometrijska –

³⁴ Usp. E. Fischer-Lichte, 2009: 34

³⁵ Usp. R. Goldberg. 2003: 7

sintetički stvarati u zraku kocke, stošce, spirale i elipse.³⁶ Ovog se načela držao i talijanski slikar Giacomo Balla koji je je kroz vlastite radove nastojao izraziti ritam i vibracije tijela u kretanju.³⁷ Njegov je performans *Macchina tipografica (Tiskarski stroj)* iz 1914. godine izvođen od dvanaestero ljudi od kojih je svaki predstavljao, pomoću vlastitog tijela i tjelesnih pokreta, određeni dio mehaničkog stroja. U realizaciji performansa futuristi su se također služili marionetama/figurama te su brojni manifesti o scenografiji, pantomimi, plesu ili kazalištu, opsesivno inzistirali na spajanju glumaca i scenografije u posebno dizajniranom prostoru.³⁸ Cilj futurističkih izvedbi bio je postići potpuno novo, „sintetičko“, mehaničko kazalište usklađeno s tadašnjim brzim tempom života. Stoga su se scenografski elementi reducirali, a izvedbe su komponirane u nekoliko minuta pomoću nekoliko riječi, gesta, simbola i pokreta.



Sl. 4. Rekonstrukcija kostima opere *Pobjeda nad suncem*, sa izložbe *Revolutija: from Chagall to Malevich, from Repin to Kandinsky*, 12.12.2017.-13. 05.2018., Muzej moderne umjetnosti, Bologna

Futurizam je ostavio snažan utjecaj i na ruske umjetnike, među kojima i na poznatog Kazimira Maljeviča koji je, kao scenograf i kostimograf, sudjelovao u realizaciji prve

³⁶ Usp. R. Goldberg, 2003: 17

³⁷ Usp. Leksikografski zavod Marina Držića, Balla, Giacomo;
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=5551> (09.09.2019.)

³⁸ Usp. R. Goldberg, 2003: 20

futurističke opere *Pobjeda nad suncem* iz 1913. godine. (Sl.4.) Scenografija je crpila inspiraciju iz kubizma i apstrakcije, s oslikanim stošcima i spiralnim oblicima na slikarskom platnu, dok je kostimografija, također u kubističkom stilu, bila izrađena od kartona te nalikovala oklopu, a maske su snažno asocirale na suvremene gas maske. Kostimi su tako transformirali ljudsku anatomiju, a glumci su se, krećući se poput lutaka, držali ritma koji je diktirao redatelj.³⁹ U realizaciji opere sudjelovali su umjetnici različitih grana; glazbenici, slikari, pjesnici i dr. koji su zajedničkim radom ostvarili nove ideje i koncepte, kako po pitanju oblika i boje, tako i po pitanju harmonije i melodije te su se oslobodili tradicionalne uporabe riječi.

Dadaističke performativne aktivnosti započele su 1916. godine, kada nastaje i sama dada, otvaranjem *Cabaret Voltairea* u Zürichu, a njezine su dvije najznačajnije ličnosti (ujedno i vlasnici kabarea) bile njemački književnik Hugo Ball i njegova supruga, performerica Emmy Hennings. Tamo su se pod njihovim vodstvom održavale tematske večeri koje su privukle mnoge tadašnje umjetnike poput Jeana Arpa i Tristana Tzara. Naime, već nakon pet mjeseci došlo je to zatvaranja *Cabaret Voltairea*. Iako je njegov životni vijek bio kratkotrajan, istovremeno je bio i vrlo značajan za pokretanje budućih dadaističkih aktivnosti, časopisa, galerija i sl. Dadaistička načela odbacuju, isto kao i prethodno spomenuti pokreti, mimetičku koncepciju stvaralaštva te raskidaju s tradicijama akademske i građanske umjetnosti, a usporedno s time, posebno u manifestima, promiču spontanost i razigranu banalnost.⁴⁰

Uz navedene smjerove/pokrete futurizma i dadaizma, prva avangarda 20. stoljeća sastojala se i od još mnogih kao što su to bili nadrealizam, konstruktivizam, kubizam, ekspresionizam i dr. Naime, ove podjele nisu bile u potpunosti striktno određene te su mnogi umjetnici, poput Kazimira Maljeviča, često znali pripadati različitim pokretima ili prebaciti se iz jednog u drugi kroz vlastiti umjetnički razvoj. Avangardni pokreti služili su se različitim vidovima umjetnosti, pa tako i scenskom umjetnošću i performansom, sa zajedničkim ciljem rušenja konzervativne, muzeološke umjetnosti, tako stvarajući novu, modernu umjetnost. Upravo iz tog razloga naziv *avant-garde* – koju su stvorili umjetnici s vizijom, ispred svog vremena. Istu glavnu funkciju imala je i revolucionarna škola Bauhaus: iako, primarno poznata po svojem novom pristupu dizajnu i arhitekturi, također je svojom scenskom radionicom značajno pridonijela transformaciji teatra, čime se detaljnije bavi iduće poglavlje ovog rada.

³⁹ Usp. R. Goldberg, 2003: 29

⁴⁰ Usp. Leksikografski zavod Marina Držića, Dadaizam;
<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=13655> (09.09.2019.)

3.1 Bauhaus i njegova scenska radionica

Godine 1919. u Weimaru je spajanjem Likovne akademije i Škole primijenjenih umjetnosti, osnovana nova obrazovna ustanova čiji je cilj bio ponovno stvaranje sinteze umjetnosti i obrta; kao što je to tijekom 19. stoljeća učinio William Morris svojim *Arts and Crafts* pokretom. Naziv novonastale ustanove bio je *Bauhaus*, a glavni predstavnik, tj. rukovoditelj tadašnji slavni njemački arhitekt Walter Gropius. U Bauhaus manifestu, Gropius je pozivao na stvaranje nove vrste kulture koja je u tadašnjem okviru bila vizionarska. Prema Gropiusu umjetnost je trebala ponovno posjedovati i društvenu ulogu – poništiti klasne/socijalne razlike u poslijeratnom njemačkom društvu, a isto tako poništiti i razdvojenost između različitih obrtničkih disciplina te obrta i umjetnosti kako bi se postigla njihova sinteza.

Umjetnici i obrtnici raznolikih senzibiliteta poput Paula Kleea, Johannesesa Ittena, Vasilija Kandinskog i mnogih drugih počeli su pristizati u provincijski grad Weimar te su u ulozi predavača u Bauhausu preuzeli vođenje različitih radionica – metalne, kiparske, tkalačke, stolarske, soboslikarske, crtačke, radionice vitraja itd.⁴¹ Podučavanju u navedenim radionicama prethodio je semestar u kojem su se provjeravale vještine studenata te učili temelji obrtništva i dizajna, a postupnim razvojem, radionice su već 1921. postale glavnom značajkom Bauhausa.⁴² Putem njih očitovao se Bauhausov koncept pluralističkog i interdisciplinarnog načina obrazovanja koji je poticao studente na individualni kreativni razvoj lišen konzervativne akademske teorije.

Povjesničari Bauhausa običavaju razlikovati dva perioda: „ekspresionistički” i „konstruktivistički”, a oni se relativno podudaraju s mjestima djelovanja Bauhausa. Ekspresionističko/weimarsko razdoblje obilježeno je raznolikošću radova, slikarskih i primijenjenih, atelijske naravi, dok je kasnije, nakon preseljenja Bauhausa u novi grad, Dessau, 1925. godine, težište premješteno na arhitektonsko projektiranje.⁴³ Međutim, razlika između ovih dvaju usmjerenja Bauhausa ipak nije bila tako striktna te se ne može konkretno datirati.

„Umjetnici su nazivani obrtnicima/zanatlijama, a trebali su stvoriti apstraktno okruženje najnaprednijeg moderniteta. [...] Mogli su se primjenjivati jedino 'primarni oblici i boje', a cilj je bio stvaranje 'standardnih tipova za sve praktične svakodnevne potrepeštine kao društvene nužnosti’” (P. J. E. Davies, 2013: 1009). Uporabni proizvodi izrađeni u

⁴¹ Usp. R. Goldberg, 2003: 86

⁴² Usp. Bauhaus Weimar; <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/phases/bauhaus-weimar/> (28.08.2019.)

⁴³ Usp. V. Žmegač, 2006: 667

Bauhausu bili su prilagođeni tadašnjem novonastalom, ubrzanom načinu života koji je prije svega zahtijevao funkcionalnost i jednostavnost. Ukrašavanje samo radi ukrašavanja nije više bilo prihvatljivo – dizajn predmeta lišen je ornamentalnosti, a u svrsi izrade „oku ugodnih” predmeta korištena je kreativnost pri osmišljavanju novih zanimljivih i modernih oblika, tehnika i materijala. Estetska vrijednost nastalih predmeta, namještaja i arhitekture proizlazila je iz načela funkcionalnosti, tj. savršenog stapanja oblika i funkcije određenog predmeta/zgrade.

Ideja Bauhauusa od početka je bila reformirati ne samo poglede na umjetnost, već i korjenito promijeniti institucije, pronaći nove metodologije edukacije, a pod time se podrazumijeva i potraga za novim vidom kazališta kao konstitutivnog elementa cjelovitog umjetničkog življenja.⁴⁴ Stoga, 1921. godine dolazi do pokretanja scenske/kazališne radionice pod upraviteljstvom ekspresionističkog slikara i dramatičara Lothara Schreyera do 1923., a potom koreografa i umjetnika Oskara Schlemmera. Schreyerova radionica bazirala se na prijašnjem Berlinskom i Munchenskom ekspresionističkom kazalištu u kojem se radnja minimalizira i svela na elemente mucanja i pantomimskih gesti. Naime, njegove su radionice doživjele otpor, kako od studenata, tako i od profesora te je na koncu Schreyer bio primoran dati ostavku. Schlemmer je već 1920. započeo voditi radionice slikarstva i zidne dekoracije, no zbog svog velikog interesa za teatar, nakon Schreyrove ostavke, prebačen je na scensku radionicu. Schlemmerove ideje bile su vrlo dobro prihvaćene te su snažno utjecale na kasniji razvoj radionice i Bauhauusa općenito.

Scenska je radionica, pod vodstvom Schlemmera, stvarala širok spektar performansa koji su uskoro postali žarištem aktivnosti Bauhauusa. Priređivale su se tzv. „partijanere” - društvena zbivanja koja su osigurala priliku za eksperimentiranje i kreiranje novih performativnih djela. Često su se tijekom navedenih zbivanja parodirale i ismijavale konzervativne, zastarjele kazališne izvedbe. Međutim, „partijanere” i radionice nisu služile isključivo svrsi parodiranja već i stvaranja novih, revolucionarnih scenskih djela, sažimajući različite umjetničke izraze na jednom mjestu. „Sredinom 20-ih u Bauhausu postalo je uobičajeno vježbati pojedinačne vještine žongliranja, razvijajući u isto vrijeme ravnotežu i koordinaciju koje su svojstvene umjetnosti žongliranja” (R. Goldberg 2003: 96). Naglasak je stavljen na kretanje izvođača/performera kroz određeni prostor te na

⁴⁴ Usp. Krištofić B., Telegram; <https://www.telegram.hr/price/pricao-sam-s-gunterom-berghausom-uglednim-teoreticarem-kazalista-o-nepoznatoj-vezi-teatra-i-bauhauusa/> (28.08.2019.)

temu prožimanja stroja i čovjeka koja je u tadašnjem razdoblju, zbog naglog tehnološkog napretka, bila vrlo česta i popularna u umjetničkoj sferi.

„Kostimi scenske radionice bili su dizajnirani tako da preobrazu ljudsku figuru u mehanički objekt. [...] Varirali su od popunjenih mekih figura do tijela pokrivenih koncentričnim obručima i, u svakom slučaju, sama ograničenja pomno izrađene odjeće u potpunosti su transformirala tradicionalne plesne pokrete” (R. Goldberg, 2003: 94). Na taj su način, pomoću scenskog prostora, kostima, maski i rekvizita stvorene granice unutar kojih je performer kreirao svojstvene kretnje koje su se nužno morale prilagođavati navedenim vanjskim utjecajima. Konačni rezultat ovakvih izvedbi rezultirao je preobražavanjem performer/plesača u mehanizam/ mehaničku lutku lišenu vlastite potpune slobodne volje. „Bauhaus nikad nije bio namjerno provokativan ili otvoreno političan kao što su to bili futuristi, dadaisti ili nadrealisti, no ipak je poput njih, ojačao važnost performansa kao samostalnog medija (R. Goldberg, 2003: 105).

Od 1930. godine Bauhaus se sve više orijentirao prema arhitekturi, ponajprije iz razloga što je Gropius ustupio svoju poziciju njemačko-američkom arhitektu Ludwigu Miesu van der Roheu. Međutim, zbog ondašnjih teških političkih neprilika i pritiska od nacističke vlasti, der Rohe je 1932. godine bio primoran na ponovni premještanje Bauhausa u novi grad, Berlin. Naime, u ovoj je posljednjoj fazi Bauhausa umjetnička aktivnost bila pod nadzorom državnih vlasti što je dovelo do preseljenja ili emigriranja velikog broja studenata i profesora, a na koncu i do zatvaranja Bauhausa u travnju 1933. godine, samo godinu dana nakon premještanja iz Weimara u Berlin.

Iako je životni vijek Bauhausa bio kratkotrajan (1919-1933), a tadašnje društvo nezrelo za prihvaćanje takve inovativne metodologije educiranja i proizvoda proizašlog iz nje, Bauhaus je ipak značajno utjecao na kasnija umjetnička postignuća u širem smislu. „Stekao je najveći utjecaj tek kad su njegovi majstori bili protjerani te je osobito u Americi odlučno djelovao na modernu arhitekturu i industrijsko oblikovanje forme” (A. Schug, 1969:127). Njegovo je načelo oblikovanja i stvaranja jedinstva funkcije i oblika bio glavni temelj za stvaranje industrijskog dizajna kakvog znamo danas.

3.1.1 *Trijadni balet Oskara Schlemmera*

Prije početka rada u scenskoj radionici Bauhausa 1923. godine, Oskar Schlemmer se prvenstveno bavio slikarstvom i razvijao vlastiti slikarski stil. Završio je Školu primijenjenih umjetnosti u Stuttgartu gdje je nakon toga upisao Likovnu akademiju, također u Stuttgartu, na kojoj je diplomirao 1910. godine. Schlemmer je od samog početka bio u tijeku s tadašnjom bujnom umjetničkom scenom, njezinim zbivanjima i razvojem te bio vrlo podložan utjecajima neoimpresionističkog slikarstva. Međutim, kratko nakon završetka akademije, 1912. godine postaje diplomant pod vodstvom apstraktnog slikara Adolfa Hölzela čiji je utjecaj bio presudan za daljnji razvoj Schlemmerovih djela. Pod njegovim mentorstvom Schlemmer napušta stil zagovaran od neoimpresionista i umjesto toga se okreće kubizmu kao izvoru inspiracije.⁴⁵ Schlemmer je bio snažno fasciniran ovim kontrastom – za razliku od impresionizma čije su površine bile naizgled rasplinite, kubisti su bili zaokupljeni problemom objekta i svođenjem nepravilnih oblika na pravilne. Taj će kubistički utjecaj ostati vidljiv i na njegove daljnje, kako slikarske i kiparske radove, tako i na performanse.

Godine 1920. Gropius poziva Schlemmera na sudjelovanje u radu i edukaciji Bauhausa u Weimaru na što on spremno pristaje. Njegove su ideje značajno doprinijele različitim odjelima, poput skulpture, zidnog slikarstva i kiparstva, iako je najznačajniji trag ostavio na scensku radionicu.⁴⁶ Nakon dvogodišnjeg rada na slikarskim radionicama, 1923. godine preuzima vodstvo scenske radionice, istovremeno njegovo zanimanje za teatar, koreografiju i scenski dizajn sve više raste. Nakon korištenja kubizma kao odskočne daske za svoje studije i radove, Schlemmer postaje zaintrigiran mogućnostima figura/objekta i njezinim odnosom prema prostoru u kojem se nalazi.⁴⁷ Najbolji mediji za promatranje i prikaz ovakve vrste odnosa su, stoga, bili ples i performans, koje je Schlemmer sve češće koristio kao način umjetničkog izražavanja kroz rad sa studentima scenske radionice. Moglo bi se reći da je scenska radionica Bauhausa bila svojevrsni tečaj performansa, prvi koji je ikad postojao u jednoj umjetničkoj školi.⁴⁸ Među prvim izvedenim performansima scenske radionice, vođenih od Schlemmera, bio je *Figurativni kabinet I*. Koristeći se tehnikama specifičnim za kabare, a istovremeno

⁴⁵ Usp. *Oskar Schlemmer artist biography*; <https://www.artrepublic.com/biographies/215-oskar-schlemmer.html> (29.08.2019.)

⁴⁶ Usp. Blumberg N., Ferry E.: *Oskar Schlemmer*; <https://www.britannica.com/biography/Oskar-Schlemmer> (29.08.2019.)

⁴⁷ Usp. *Oskar Schlemmer artist biography*; <https://www.artrepublic.com/biographies/215-oskar-schlemmer.html> (29.08.2019.)

⁴⁸ Usp. R. Goldberg 2003: 87

osvrćući se na film *Kabinet doktora Caligarija*⁴⁹ iz 1919., performans je parodirao tadašnji fanatizam i vjeru u (tehnološki) napredak koji je bio širom zastupljen. „Performans je postigao veliki uspjeh zato što su njegove mehaničke naprave i slikovni dizajn odražavali umjetničke i tehnološke senzibilitete Bauhauusa, a Schlemmerovi su performansi ubrzo postali žarište aktivnosti Bauhauusa” (R. Goldberg, 2003: 88).

Čovjek i stroj bili su od jednake važnosti u Bauhausovoj analizi umjetnosti i tehnologije kao i među ruskim konstruktivističkim ili talijanskim futurističkim performerima. U preobražavanju ljudske figure u mehanički objekt/stroj, ključnu su ulogu imali kostimi korišteni u scenskoj radionici. Oni su kao takvi varirali od popunjenih mekih figura do tijela pokrivenih koncentričnim obročima te ograničavali relativno velik broj kretnji i na taj način transformirali tradicionalne plesne pokrete, naglašavajući kvalitetu plesača kao „objekta“, a svaki je daljnji performans postigao željeni „mehanički učinak“.⁵⁰

Godine 1922. Schlemmer stvara svoje najpoznatije i najrevolucionarnije djelo plesne avangarde, *Triadisches Ballet*, tj. *Trijadni balet*. Njegov inovativni pristup porušio je sve konvencije tadašnjeg baleta s ciljem istraživanja odnosa tijela i prostora na nove i inovativne načine. „Trijadni balet bio je 'metafizički pregled' u trajanju od nekoliko sati, a izvodila su ga tri plesača koji su nosili 18 kostima u 12 plesova” (R. Goldberg, 2003: 98). „Trijadni zbog tri plesača i tri dijela simfonijsko-arhitektonske kompozicije i stapanja plesa, kostima i glazbe” (R. Goldberg, 2003: 98). Schlemmerov princip kreiranja ovakve vrste umjetnosti započinjao je od osmišljavanja kostima, čija je odlika bila njihova skulpturalnost i geometrizam, zatim se na temelju kostima skladala glazba te su na koncu slijedili pokreti i ples. „Praćen Hindemithovom⁵¹ partiturom za mehanički klavir, glazba je pružala paralelu s kostimima te mehaničkim i matematičkim obrisima tijela” (R. Goldberg, 2003: 98). Samim time ovaj se plesni performans korjenito razlikovao od većine dotadašnjih plesnih izvedbi čiji je tok stvaranja postavljao na prvom mjestu skladbu i ples, a tek na koncu kostime i scenografiju koji su nužno morali plesaču/izvođaču pružati što veću slobodu pokreta.

⁴⁹ „Prema mnogim povjesničarima, prvo ostvarenje njem. film. ekspresionizma i prvi film u širokoj distribuciji oblikovan radikalno modernističkim stilom, usmjerenošću na totalnu kompoziciju djela kao stilistički ujednačene cjeline, koja glumu uklapa u scenografiju, a scenografiju podređuje vizualnom oblikovanju, omogućio je raskid s naturalističkom motivacijom likova i reprezentacije” (Leksikografski zavod Miroslav Krelača, Kabinet doktora Caligarija; <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=756>) (30.08.2019.)

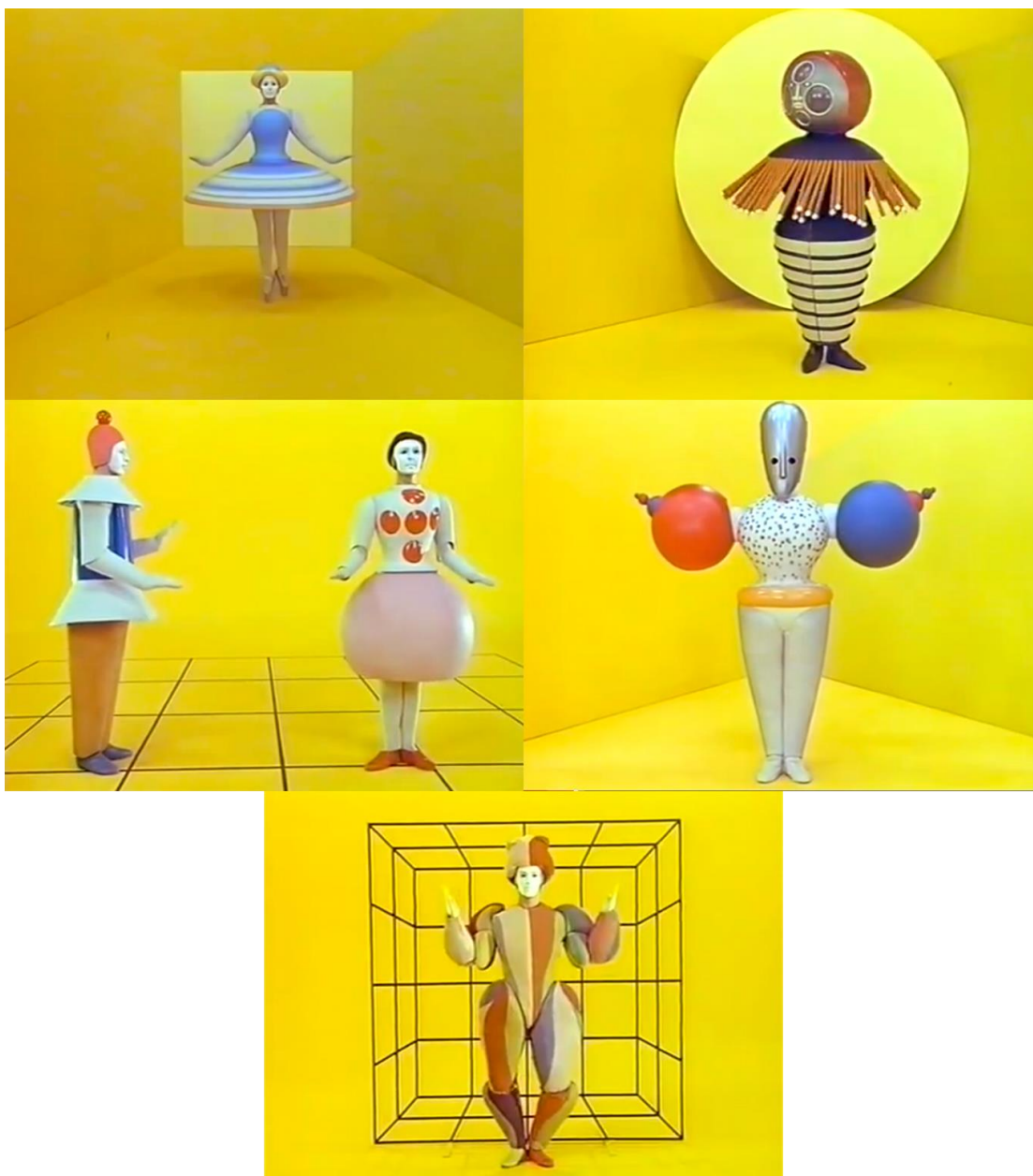
⁵⁰ Usp. R. Goldberg, 2003: 94

⁵¹ „Hindemith, Paul, njemački skladatelj, violist, dirigent i glazbeni teoretičar [...]. Kao skladatelj Hindemith je započeo u duhu kasnoga romantizma, potom je preko parodijske faze došao do negiranja tradicije i svjesne antiromantičnosti” (Leksikografski zavod Miroslav Krelača, Hindemith, Paul; <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=25572>) (30.08.2019.)



Sl. 5. Fotografija performerera *Trijadnog baleta*, 1924.

Fotografija pod rednim brojem 5. je originalni prikaz izvođača *Trijadnog baleta*, fotografirana 1924. godine., dok su fotografije 6., 7. i 8. zapravo kadrovi/ isječci preuzeti iz njemačkog filma *Das Triadisches Ballett* snimljenog 1970. godine. Naime, jedino što je preostalo od originalnih izvedbi su kostimi koji su kasnije restaurirani i korišteni u još nekoliko navrata tijekom 20. stoljeća, dok su glazba i koreografija skoro u potpunosti izgubljene. Schlemmer je međutim ostavio za sobom skice i bilješke prema kojima je, uz preživjele kostime, bilo moguće realizirati kratak film (u trajanju od 30 min.) koji bi ponovno oživio *Trijadni balet*. Kao što je već spomenuto, balet se sastojao od tri čina koja su izvodila tri izvođača, a svaki je čin bio predstavljen pomoću jedne temeljne boje. Scenografija prvog čina tzv. *Gelb* (Sl. 6) bila je u potpunosti žute boje, drugi čin *Rosa* (Sl. 7.) roze boje, a treći *Schwarz* (Sl. 8.) crne boje. Cjelokupna scenografija navedenih činova bila je vrlo minimalističkog izgleda, u duhu bauhausovog učenja, te naglašavala perspektivu i čiste linije. Pomoću podne geometrije određivana je putanja kretanja plesača, dok su se sami plesni pokreti nužno prilagođavali kostimu koji je svojim oblikom preobražavao izvođača u lutku, marionetu ili kako ih je Schlemmer nazvao, „figurinu”. Koreografija je bila ograničena glomaznim, skulpturalnim, geometrijskim kostimima iz



Sl. 6. Kadrovi iz filma *Das Triadisches Ballett*, prvi čin *Gelb*, 1970.

kojih proizlaze ukočeni, vrlo mehanički i matematički pokreti, s rijetkim nagovještajima bilo kakvog fluidnog plesnog pokreta.⁵²

Osnovni oblici na kojima se temeljila izrada kostima/marionete bili su sfera, stožac, cilindar i spirala, a boje su prvenstveno bile primarne (žuta, plava i crvena) uz dodatak crne i bijele. Većim su dijelom bili simetrično izrađeni, izuzev zadnjeg kostima u zadnjem činu, čija su lijeva i desna strana udova i glave u potpunosti različito oblikovane. Vidljiva je inspiracija baletnim haljinama, međutim one su u ovom slučaju predimenzionirane i

⁵² Usp. *The Triadic Ballet*;
https://dangerousminds.net/comments/the_triadic_ballet_eccentric_bauhaus_ballet_brilliance
 (30.08.2019.)

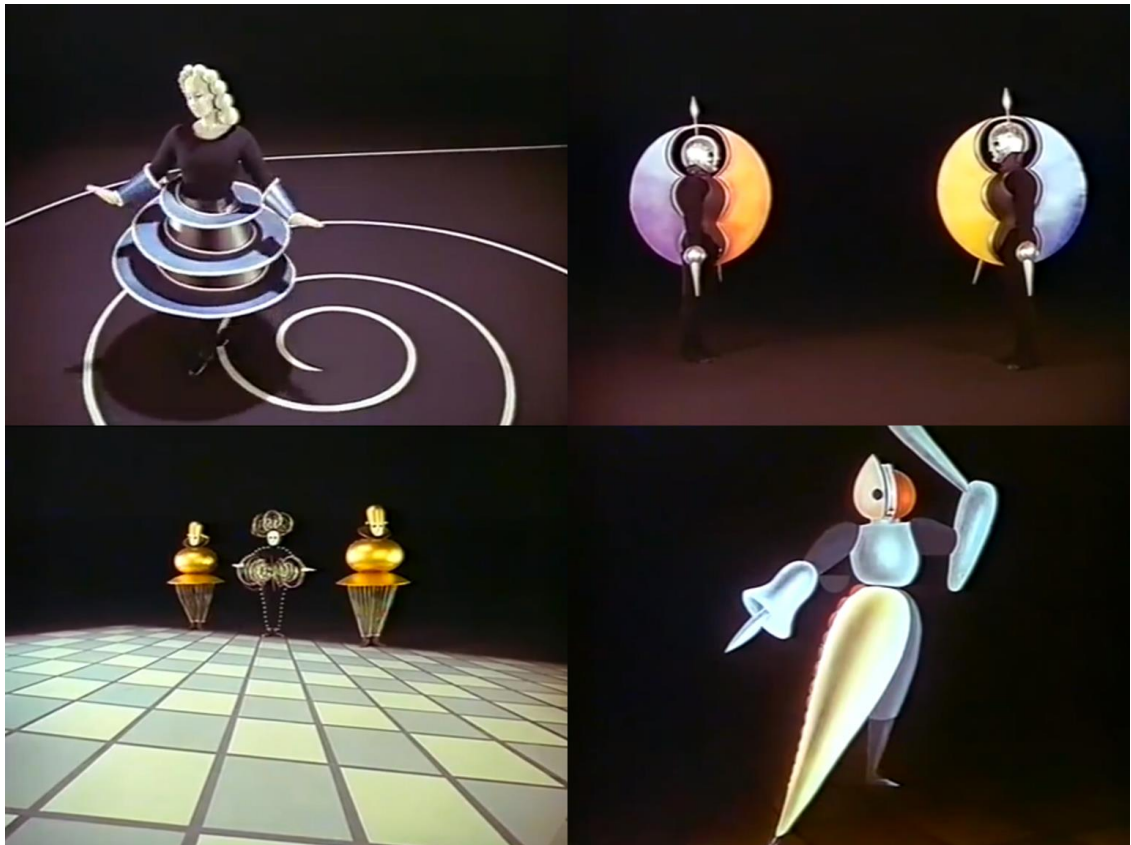
statične. Izgled svih kostima ostavlja dojam težine i krutosti, poput oklopa koji štiti tijelo istovremeno ometajući njegove kretnje. Osim samih kostima, korištene su također maske, oglavlja i rekvizite koji su se u potpunosti uklapali uz formu kostima koji je prekrivao cijelo tijelo plesača. Lice je bilo sakriveno ispod maske velikih dimenzija ili ispod sloja šminke, isto kao u doba antičkog grčkog kazališta. Naime, u ovom slučaju, crte lica nisu istaknute ili preobražene na groteskan način kako bi isporučile informacije o liku koji ju nosi, već se njegova ljudskost u potpunosti negira, tako ostavljajući samo marionetu.



Sl. 7. Kadrovi iz filma *Das Triadisches Ballett*, drugi čin *Rosa*, 1970.

Upravo na primjeru *Trijadnog baleta* vidljiva je Schlemmerova strast za istraživanje kompleksnih odnose boja i oblika, ritma i dinamike u trodimenzionalnom prostoru življenja.⁵³ Ljudske je figure apstrahirao u jednostavnije, geometrijske/anorganske/mehaničke oblike, kao što bi to kubisti i konstruktivisti slikari učinili, međutim, koristio se drukčijim medijem – medijem plesa/tijela/performansa koji se oslanja na onom iskonskom, dionizijskom, koje čovjek od početka posjeduje u sebi.

⁵³ Usp. Krištofić B., Telegram; <https://www.telegram.hr/price/pricao-sam-s-gunterom-berghausom-uglednim-teoreticarem-kazalista-o-nepoznatoj-vezi-teatra-i-bauhausa/> (30.08.2019.)



Sl. 8. Kadrovi iz filma *Das Triadisches Ballett*, treći čin Schwarz, 1970.

Odmah nakon prve izvedbe *Trijadni balet* je postigao je veliku popularnost te je tijekom 1920-ih godina gostovao po mnogim gradovima diljem Europe, kao što su Weimar, Berlin, Pariz i dr. Danas ga smatramo jednim od najrevolucionarnijih avangardnih plesnih izvedbi i najznačajnijim Schlemmerovim doprinosom umjetnosti koji je i dalje ostaje neiscrpiv izvor inspiracije mnogim umjetnicima i dizajnerima različitih sfera, pa tako i izvor inspiracije za ovaj rad.

4. PRAKTIČNI DIO – IDEJA RADA I IZRADA ILUSTRACIJA

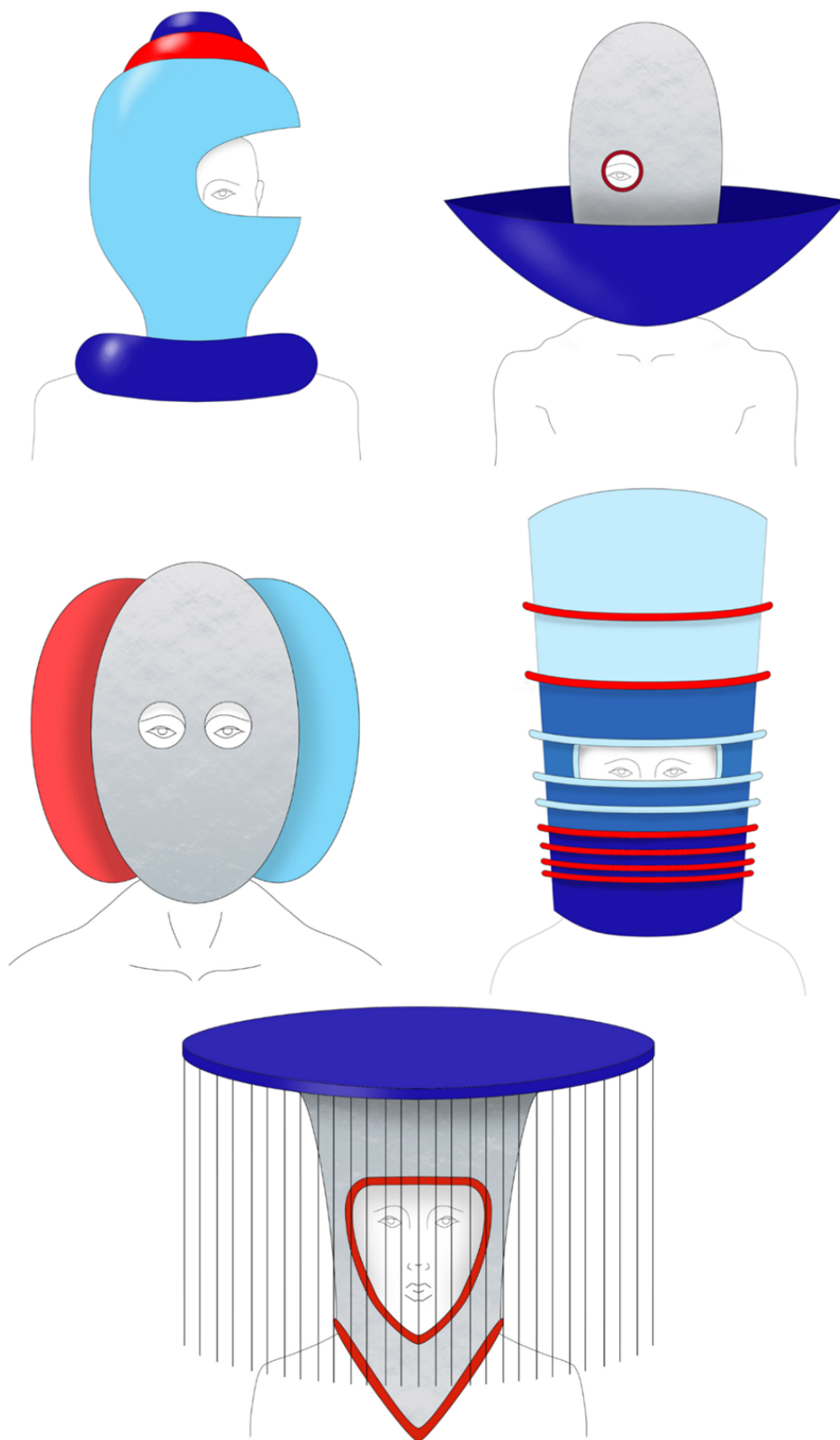
Inspirirana Schlemmerovim *Trijadnim baletom*, koji se u moderno doba, početkom 20. stoljeća, ponovno koristi maskom kao jednim od ključnih elemenata scenskog izvođenja ali ovog puta u potpunosti preoblikovanog kako u smislu forme, tako i u smislu funkcije, odlučila sam realizirati tri maske utemeljene na tri pojedinačna čina/akta *Trijadnog baleta*.

Kroz Schlemmerov rad vidljiv je jak utjecaj škole Bauhausa, a i novonastalih umjetničkih pravaca, prvenstveno kubizma, čiji su pripadnici bili zaokupljeni problemom objekta i svođenjem nepravilnih oblika na pravilne. Pravilnost i geometrizacija oblika te svođenje elemenata na bazične oblike i boje vidljiva je i kod kostima i maski *Trijadnog baleta*. Upravo na temelju navedenih ključnih karakteristika temelji se i realizacija mojih maski. Međutim, pri realizaciji koristim se jednostavnim tehnikama izrade, primarno tehnikom kaširanja kojom su se služili još u doba antike te tako pokušavam sjediniti moderno i tradicionalno – dizajn maske se temelji na geometrizaciji i stilizaciji oblika, dok je sama tehnika izrade tradicionalna (kaširanje).

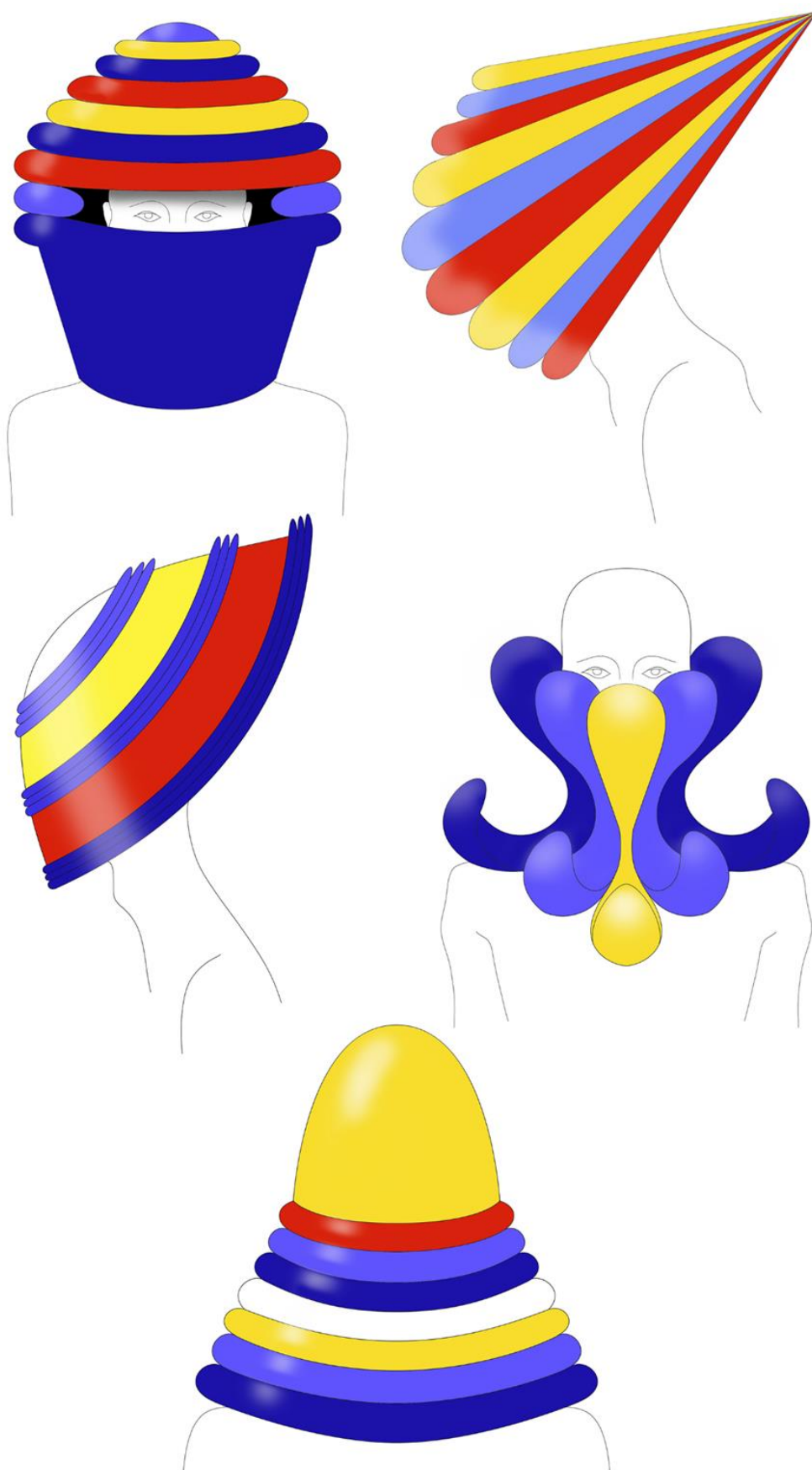
U svrsi postizanja bolje preciznosti te naglašavanja krutosti elemenata maske, ilustracije su izrađene u kompjutorskom programu, *Adobe Photoshop*, koji omogućava stvaranje puno preciznijih i čistijih linija i oblika u usporedbi s ručnim ilustriranjem. Ilustracije su izrađene na temelju prethodno realiziranih jednostavnih, ručnih skica i određene palete boja. Za svaki čin/akt *Trijadnog baleta* izradila sam po pet ilustracija (Sl. 9., 10., 11) te sam, na koncu, od sveukupno petnaest ilustriranih maski odabrala tri konačne (Sl. 12., 13., 14.) koje su realizirane. (Sl. 24.-30.) Analizirala sam svaki čin/akt filma *Das Triadisches Ballett* posebno, ne samo maske već i kostime i scenografiju te pokušala izvući glavne karakteristike, oblike i boje prisutne u tom činu s konačnim ciljem sabiranja cjelokupnog vizualnog doživljaja svakog čina u jednu jedinu masku tako stvarajući vlastitu reinterpretaciju *Trijadnog baleta*.

Pomoću realiziranih modela želim također pokazati kako maska ne mora nužno označavati „prekrivalo“ za lice korišteno isključivo u teatru koje pokušava reproducirati neko ljudsko lice ili naglašavati njegove pojedine dijelove, već ona može biti puno slobodnijeg karaktera i oblika. Maska se ne mora prvenstveno držati crta lica i njegovih granica, već ih može prelaziti i smjestiti se na različitim dijelovima glave. Ukratko, mogućnosti su bezbrojne, a jedan od najboljih pokazatelja toga su upravo maske prisutne u plesnoj izvedbi/performansku Oskara Schlemmera *Trijadni balet*.

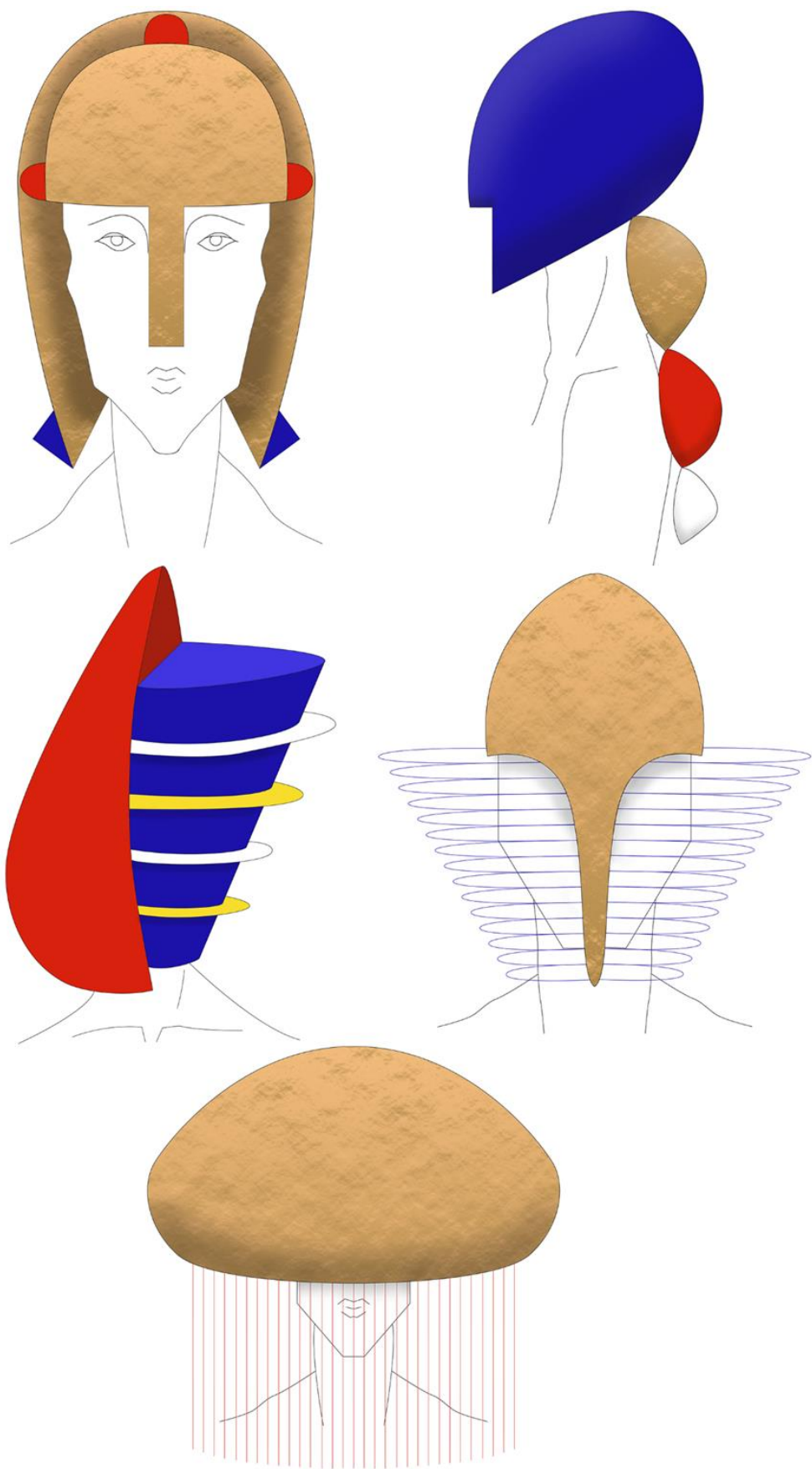
4. 1 Prikaz ilustracija maski



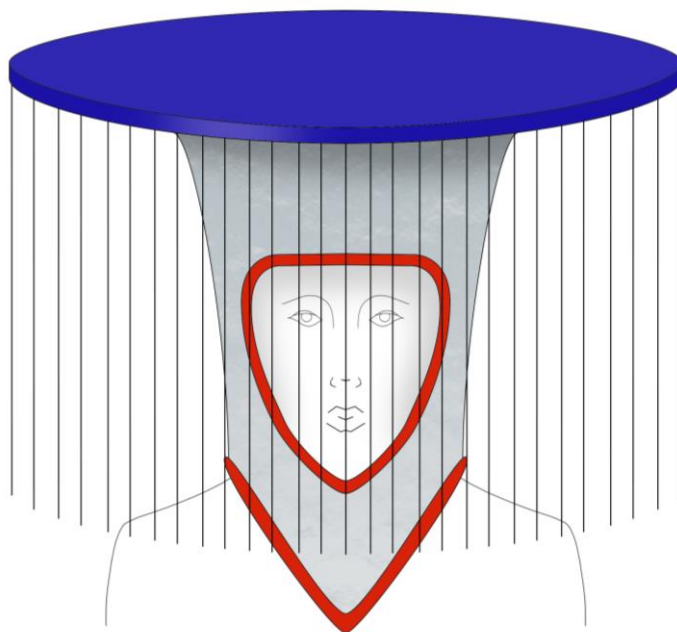
Sl. 9. Ilustrirane varijante maski inspirirane prvim činom (*Gelb*) *Trijadnog baleta*



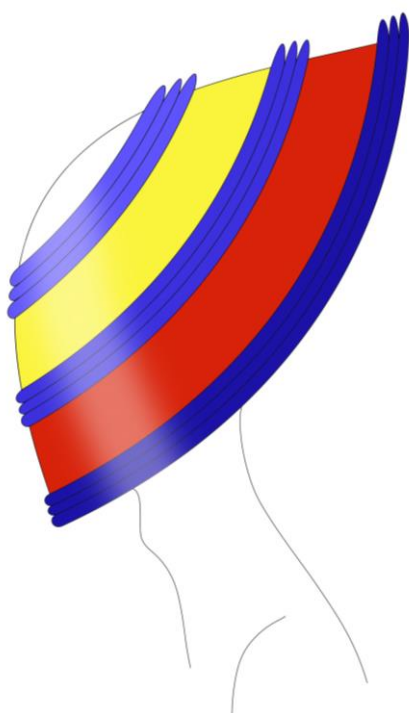
Sl. 10. Ilustrirane varijante maski inspirirane drugim činom (*Rosa*) *Trijadnog baleta*



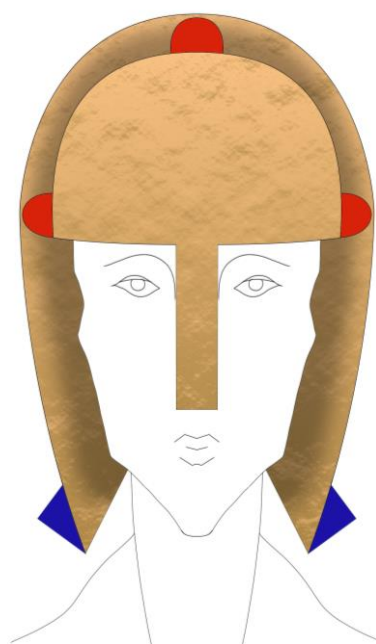
Sl. 11. Ilustrirane varijante maski inspirirane trećim činom (*Schwarz*) *Trijadnog baleta*



SI. 12. Odabrana maska za realizaciju – prvi čin



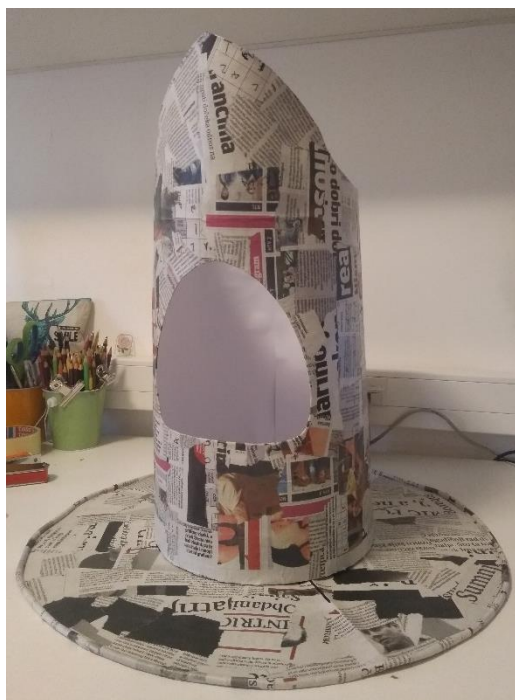
SI 13. Odabrana maska za realizaciju –
drugi čin



SI. 14. Odabrana maska za realizaciju –
treći čin

4. 2 Proces realizacije

Nakon izrade skica i ilustracija slijedi proces same realizacije maski koji se prvenstveno bazira na tehnici kaširanja, korištenoj za izrade maski još u doba antike. Prvi je korak izrada temeljnog, nosivog oblika maske, u dva do tri sloja papira nanošenog tehnikom kaširanja na kalup, koji se u kasnijim koracima nadopunjuje i tako dolazi do konačnog, željenog izgleda. Za prvu masku temeljni oblik je valjak (Sl.15.) dok se druga i treća maska temelje na obliku polukruga (Sl. 16.) iako polukrug nije u potpunosti pravilan zato što se on mora pozicionirati na gornji dio glave, tj. tjemena, poput neke vrste kacige, a kako bi bio čim stabilniji donekle mora slijediti oblik tjemena.



Sl. 15. Temeljni oblik prve maske
(dodatno obrađen)



Sl. 16. Temeljni oblik za drugu i treću masku

Nakon toga, u svrhu dobivanja željene čvrstoće, debljine i oblika za drugu i treću masku, slijedi nanošenje sloja poliuretanske (pur) pjene na prethodno izrađeni, temeljni oblik maske. Poliuretanska pjena se volumenski širi od 2 do 3 puta te suši/učvrsti u vremenskom roku između 1,5 do 5 sati. Nakon završetka procesa sušenja (Sl. 17.) višak poliuretanske pjene se izrezuje (Sl. 18.), ostavljajući samo dijelove koji će biti dio završnog oblika maske. Slijedi ponovno kaširanje 2 sloja papira kako bi se prekrilo hrapavi i rupičasti izgled poliuretanske pjene te ponovno zadobila glatka površina. (Sl. 19. i 20.)



Sl. 17. Nanošena poliuretanska pjena na temeljnom obliku maske



Sl. 18. Proces rezanja viška poliuretanske pjene



Sl. 19. i 20. Izgled maski nakon izrezivanja pur pjene i nanošenja dva sloja papira kaširanjem

Idući je korak pričvršćivanje/lijepljenje dodatnih elemenata maske koji su izrađeni kaširanjem kartona ili hamera, prethodno oblikovanog u željenom obliku. (Sl. 21. i 22.) Na prvu su masku također naliježljene gumene trake niz rubove maske kako bi se reljefno naglasile konture (Sl. 23.) te je ista guma uporabljena i za poprečne detalje na drugoj maski. Nakon završetka lijepljena dodatnih elemenata i gume slijedi nanošenje još jednog sloja papira kaširanjem kako bi se pojedinačni elementi bolje pričvrstili jedan uz drugi. Posljednji korak realizacije maski je bojanje akrilnim bojama prema paleti boja korištenoj za izradu skica/ilustracija.



Sl. 21. i 22. Lijepljenje dodatnih elemenata na temeljni oblik maske



Sl. 23. Lijepljenje gumenih traka niz
rubove prve maske

4.3 Prikaz realiziranih maski



Sl. 24. i 25. Fotografije realizirane maske inspirirane prvim činom (*Gelb*) *Trijadnog baleta*



Sl. 26. i 27. Fotografije realizirane maske inspirirane drugim činom (*Rosa*) *Trijadnog baleta*



Sl. 28. i 29. Fotografije realizirane maske inspirirane trećim činom (*Schwarz*) *Trijadnog baleta*



Sl. 30. Fotografija realiziranih maski inspiriranih *Trijadnim baletom*

5. ZAKLJUČAK

Riječ maska automatski se povezuje s ritualom, magijom i zagrobnim svijetom – to je bila njezina iskonska upotreba. Međutim, u povijesti europskog kazališta maska zadobiva sasvim drugu prirodu i funkciju, ona kao takva postaje sve manje obredna/religijska, a sve više imitativna/mimetička. Preuzeta iz starogrčkog kulta boga Dioniza, počinje se koristiti kao sastavni element kazališne umjetnosti. Tako se glumčevo tijelo, u svojim počecima, u potpunosti prekriva kostimom i maskom, a maska je ta koja vizualno prenosi publici temeljne podatke o ulozi/liku koju predstavlja. Bilo je razdoblja povijesti teatra u kojima je maska dominirala scenom (starogrčki, starorimski, renesansni teatar), ali i razdoblja u kojima je ona skoro u potpunosti izgubila svoj značaj (srednjovjekovni teatar). Međutim, period u kojem je došlo do njezine najznačajnije promjene bio je i period revolucije u umjetnosti općenito – početkom 20. stoljeća, nastanak prve avangarde.

Aktivnosti, manifesti i programi predvođeni novonastalim avangardnim smjerovima i pravcima (futurizam, kubizam, nadrealizam, ekspresionizam, dadaizam, konstruktivizam...) odbijali su, dotada prihvaćene, umjetničke konvencije, raskinuli sa mimetičkom koncepcijom stvaralaštva te im je zajednički cilj bila dehijerarhizacija umjetnosti. Njemački umjetnik Oskar Schlemmer je, u okrilju škole Bauhausa koja je težila k modernizaciji dizajna, arhitekture i umjetnosti, ostvario snažan utisak na svijet kostimografije. Svojim je *Trijadnim baletom* ponovno vratio maske kao scenski element, ali one su se sada u potpunosti razlikovale, kako vizualno, tako i po svojoj funkciji. Koristeći se bazičnim geometrijskim oblicima kugle, valjka, stošca i spirale te prvenstveno primarnim bojama, stvorio je skulpturalne maske koje su, inkorporirane s kostimima, negirale ljudsko tijelo – maske nisu više pokušavale imitirati ljudsko lice naglašavajući određene dijelove (kao što se primjerice u renesansi često naglašavao veliki, grbavi nos ili bore na čelu), niti su imale cilj prikazivanja određene emocije ili prijenosa podataka o nekoj ulozi/liku. Schlemmerove su maske, zajedno s kostimima, scenografijom, koreografijom i glazbom bile prikaz duha tog vremena koje je doživjelo totalni preokret, ne samo po pitanju umjetnosti nego i cjelokupnog načina življenja. Okolnosti i nagli tehnološki razvoj početka 20. stoljeća bili su okidač za takvu radikalnu promjenu umjetničkih vrijednosti – umjetnost više nije prvenstveno služila samo kao imitacija onog stvarnog, već je, tada više nego ikad, provocirala, postavljala pitanja, stvarala nove tehnike i to sve u kratkom vremenskom rasponu od 20 do 30 godina, naizgled čineći, iz ove perspektive, prethodni razvitak umjetnosti usporenim.

6. LITERATURA

- [1] Crnojević Carić D.: O kazalištu i drami tijekom stoljeća 1, Alfa, Zagreb, 2014.
- [2] Fischer-Lichte E.: Povijest drame I. Od antike do njemačke klasike, Disput, Zagreb, 2010.
- [3] Pavis P.: Pojmovnik teatra, Antibarbarus, Zagreb, 2004.
- [4] Izmk; <http://www.lzmk.hr> (17.08.2019.)
- [5] Lefort G.; Lefort P.: Maska, Jesenski i Turk, Zagreb, 2010.
- [6] Prosperov Novak S.: Knjiga o teatru, AGM, Zagreb, 2014.
- [7] Vout C.: *The Myth of the Toga: Understanding the History of Roman Dress, Greece & Rome*, Vol. 43 (1996.) 2, 204-220
- [8] D'amico S.: Povijest dramskog teatra, Naklada zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1972. (115-135)
- [9] Crnojević Carić D.: O kazalištu i drami tijekom stoljeća 2, Alfa, Zagreb, 2017.
- [10] Britannica; <https://www.britannica.com> (29.08.2019.)
- [11] Italymask; <https://www.italymask.co.nz> (20.08.2019.)
- [12] Brockett O. G.; Hildy F. J.: *History of the Theatre*, Pearson, London, 2014. (241-266)
- [13] Fischer-Lichte E.: Povijest drame II. Od romantizma do danas, Disput, Zagreb, 2011.
- [14] Lucie-Smith E.: Umjetnost danas: od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma, Mladost, Zagreb, 1978. (18-74)
- [15] Fischer-Lichte E.: Estetika performativne umjetnosti, Šahinpašić, Sarajevo/ Zagreb, 2009. (24-34)
- [16] Goldberg R.: Performans: od futurizma do danas, Test! - Teatar studentima [etc.], Zagreb, 2003.
- [17] Bauhaus100; <https://www.bauhaus100.com> (28.08.2019.)
- [18] Žmegač V.: Od Bacha do Bauhauusa: povijest njemačke kulture, Matica hrvatska, Zagreb. 2006. (731-745)

[19] Davis J. E. P. i sur.: Jansonova povijest umjetnosti: Zapadna tradicija, Stanek, Varaždin, 2013. (1008-1012)

[20] Telegram; <https://www.telegram.hr> (28.08.2009.)

[21] Schug A.: Suvremena stremljenja, Otokar krešovani, Rijeka, 1969. (122-135)

[22] Artrepublic; <https://www.artrepublic.com> (29.08.2019.)

[23] Dangerousminds; <https://dangerousminds.net> (30.08.2019.)

7. POPIS SLIKOVNIH IZVORA

Sl. 1. Ženska maska i maska sluge, 1.st.pr.n.e., Grčka, The Metropolitan Museum of Art;

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/257407?&searchField=All&sortBy=Relevance&ft=greek+mask&offset=0&rpp=20&pos=18> (04.09.2019.)

Sl. 2. Maska Pulcinelle, 1700-1725., Italija, Victoria & Albert Museum;
<https://collections.vam.ac.uk/item/O1113999/mask-unknown/> (04.09.2019.)

Sl. 3. Fotografija maske i glumice sa Pirandellove predstave *La favola del figlio cambiato*, 1956-57, Piccolo teatro di Milano, Archivio Piccolo Teatro Milano;
<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?ini=16#a> (09.09.2019.)

Sl. 4. Rekonstrukcija kostima opere *Pobjeda nad suncem*, sa izložbe *Revolucija: from Chagall to Malevich, from Repin to Kandinsky*, Muzej moderne umjetnosti Bologna, (12.12.2017.-13. 05.2018.), Artificials; <https://www.artificialis.eu/?p=5494> (09.09.2019.)

Sl. 5. Fotografija performerica *Trijadnog baleta*, 1924., Open Culture;
<http://www.openculture.com/2016/10/avant-garde-bauhaus-ballet-in-brilliant-color.html>
(30.08.2019.)

Sl. 6., 7., 8. Kadrovi iz filma *Das Triadisches Ballett*, 1970., Interiorator;
<http://interiorator.com/triadisches-ballett/> (30.08.2019.)